

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME
XXIV
1987

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIHNEA GHEORGHIU, membre correspondant de l'Académie
de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

ION ZAMFIRESCU

Membres:

MANUELA CERNAT
DINA COCEA
OCTAVIAN-LAZĂR COSMA

MIHAI FLOREA

ALFRED HOFFMAN
GEORGE LITTERA
ION POPA
FLORIAN POTRA

ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences So-
ciales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
ION TOBOȘARU
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction:

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Secrétaire de rédaction:

DANIELA ARTĂREANU

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série THÉÂTRE,
MUSIQUE, CINÉMA paraît une fois par an. Toute commande ou abon-
nement de l'étranger seront adressés à ROMPRESFILATELIA, Serviciul
EXPORT-IMPORT PRESĂ, P.O. Box 12—201, Télex 10376, prsfi r,
Calea Griviței 64—66, București, România, ou bien à ses représentants de
l'étranger. Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange
du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance, seront envoyés à la ré-
daction : 196, Calea Victoriei, 77104, București, c. p. 22—129, tél. 50 56 80

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79 717 București, téléphone 50 76 80
ROMÂNIA

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XXIV, 1987

MIHNEA GHEORGHIU, Un art de l'ouverture	3
---	---

ÉTUDES

ION TOBOȘARU, Le profil esthétique du théâtre contemporain	7
HRISANTA TREBICI-MARIN, A New Approach to the Form in the Byzantine Chant	19
ELENA ZOTTOVICEANU, Pratiques musicales dans les anciennes chroniques roumaines (XVI ^e —XVIII ^e siècles)	27
EMILIA COMIȘEL, Aspects de l'activité musicale de Constantin Brăiloiu en Suisse	41
CORNELIU-DAN GEORGESCU, A Study of Musical Archetypes : (IV) The Archetype of Alternating Contrary Elements (Yin-Yang)	59
FLORIAN POTRA, La poétique personnelle du critique	67

RECHERCHES, NOTES ET DOCUMENTS

TITUS MOISESCU, Anciens codex musicaux roumains : « Le manuscrit de Dobrovăț » (Ms. 258/Leimonos)	79
FERENC LÁSZLÓ, « Amico Liszt ». Un portrait par Carol Popp de Szathmary	99

CHRONIQUE DE LA VIE SCIENTIFIQUE

<i>L'Agenda des colloques scientifiques de l'Institut d'histoire de l'art (1986)</i>	107
<i>Préoccupations théâtrologiques et spectacles à Belgrade</i> (Ion Cazaban)	107

COMPTES RENDUS

ION ZAMFIRESCU, <i>O antologie a dramei istorice românești — perioada contemporană</i> (Une anthologie du drame historique roumain — la période contemporaine) (<i>Mihai Vasiliu</i>)	111
---	-----

CONSTANTIN MĂCIUCĂ, <i>Motive și structuri dramatice</i> (Motifs et structures dramatiques) (<i>Ion Toboșaru</i>)	112
ION TOBOȘARU, <i>Artă teatrului contemporan. Consemnări. III</i> (L'art du théâtre contemporain. Notes. III) (<i>Ion Zamfirescu</i>)	113
«Școala muzicală de la Putna». <i>Manuscrisul nr. 12/Leipzig. Anthologion</i> («L'École musicale de Putna», Manuscrit n° 12/Leipzig. Anthologion) (<i>Hrisanta Trebici-Marin</i>)	114
GEORGE MANOLIU, <i>George Enescu poet și gînditor al viorii</i> / <i>Georges Enesco poète et penseur du violon</i> (<i>Anisia Popescu-Deveselu</i>)	114
THEODOR GRIGORIU, <i>Muzica și nimbul poeziei</i> (La musique et le nimbe de la poésie) (<i>Iosif Sava</i>)	115
OLTEEA VASILESCU, <i>Lanternă cu amintiri</i> (La lanterne aux souvenirs) (<i>Cristina Corciovescu</i>)	116
ADINA DARIAN, <i>Mirajul statuetei de aur</i> (Le mirage de la statuette d'or) (<i>Manuela Cernat</i>)	117

NÉCROLOGIE

IN MEMORIAM: <u>MIHAI FLOREA</u> (<i>Manuela Cernat</i>)	119
--	-----

Mihnea Gheorghiu

L'image cinématographique a pénétré dans la vie de la société avec une force et une diversité d'usages et d'intérêts qui affectent par interférence l'ensemble du mécanisme de cette vie et s'inscrivent dans les implications sociales et économiques des technologies contemporaines les plus dynamiques : la microélectronique et l'informatique. La sphère et la substance de l'histoire de l'image s'étendent par suite de la *nouvelle image de l'histoire* de la culture et de la civilisation : l'Art et le métier du cinéaste sont graduellement engagés dans l'avenir technologique de l'humanité, tout en s'efforçant de ne pas abandonner, chemin faisant, une esthétique propre, par ailleurs elle-même soumise et conforme à ces implications.

La situation donnée suscite au moins deux problèmes théoriques à tirer au clair. L'un, plus général, approché par de multiples autorités sur le plan international est le suivant : sommes-nous au début d'une seconde révolution industrielle, ou d'une évolution technologique de proportions plus amples ? L'autre, plus spécifique à l'art qu'à l'industrie et à l'économie du film, devra se rapporter aux aspects psychosociaux des implications évoquées plus haut, à l'impact sur la condition humaine elle-même. Cette dernière question fondamentale, relevant, je le crois, de la théorie de l'information et de la communication, ne peut être envisagée avec indifférence du moment qu'*au fond l'histoire de l'image se présente également comme une image de l'histoire*, dont la qualité commence à nous concerner et à engager, en quelque sorte, notre responsabilité. La civilisation de l'image expose au clair, partout dans le monde, ceux qui la servent, car leur langage est le plus directement perceptible, n'a pas de frontières et, par conséquent, est le plus ouvert à une vision globale et universelle sur l'humanité.

« L'art et le métier » du film roumain sont entrés dans le jeu, séduisant et dangereux, avec l'image du monde il y a quatre-vingt-dix ans exactement, en tant qu'apport au développement du caractère informationnel de la société du nouveau siècle, étroitement lié au progrès technique et économique. Finalement, il ne faut pas oublier le fait que le document de naissance du film roumain est, en même temps, le premier échantillon

de presse cinématographique — un nouveau chapitre de poids incalculable pour la démocratisation et la globalisation de l'information, avec les perfectionnements rapides et continus qui allaient suivre et avec toutes les autres victoires et défaites auxquelles participe la presse depuis qu'elle a vu et jugé le monde d'un regard libre.

Malgré les nombreuses histoires alourdissant son fardeau de souvenirs, la Cinématographie demeure la cadette des autres arts. Au fond, combien d'années ou de siècles la peinture et la musique dénombrent-elles ? Et l'ensemble des arts, en y ajoutant la poésie ? Et le théâtre ? La cinématographie serait-elle seulement « l'ensemble de méthodes et de procédés destinés à la reproduction photographique du mouvement », selon la définition commune du lexique ?

Le film sonore a débuté il y a 60 ans et, après de multiples tentatives, est apparu le film en couleurs. Ce qui a suivi et ce qui va suivre entrent dans le domaine de la civilisation technique où vont s'installer tous les arts ; tout naturellement d'ailleurs, parce que « tekne » finira par être Art, tout comme il a commencé. En créant cet « ensemble de méthodes et procédés », en créant donc littéralement *l'écriture du mouvement* (kinematosgraphain), Marey, Edison et les frères Lumière ont aussi peut-être accompli le rêve du graphicien préhistorique de la caverne d'Alta-

mira, si par hasard l'auteur des bisons polychromes du paléolithique avait aspiré à travailler à Disneyland pour chasser ces animaux dans les dessins animés et les films avec Buffalo Bill....

Le cinématographe a opéré une énorme ouverture sur l'image de la culture humaine par rapport à elle-même et de l'homme par rapport à lui-même et à la nature ambiante; mais dans quelle direction?

Afin de répondre à cette question apparemment simple, la cinématographie doit être acceptée comme un art de synthèse, la filmologie devant, implicitement, être acceptée comme une recherche scientifique multidisciplinaire. En partant de ces données nécessaires, la catégorie problématique de la création spécifique au film et à l'auteur de films s'impose. D'une manière ou d'une autre, le cinéaste se représente dans l'image concernant le monde qu'il réécrit chemin faisant. Le critique d'art a été souvent capable de reconnaître dans une œuvre plastique l'autoportrait de l'artiste en tant que spectateur ou participant au moment de l'évolution du monde qu'il s'est décidé à surprendre. Parmi les autoportraits de Rembrandt nous l'avons surtout reconnu dans le personnage qui aide à la descente de croix du corps du Christ, avec son visage figé par l'attente du miracle de la résurrection. Quelqu'un a découvert Léonard de Vinci même dans le portrait de la Joconde...

L'auteur d'une œuvre cinématographique bénéficie des avantages du progrès technique de ses outils de travail qui élargissent obligatoirement et constamment les frontières de sa connaissance. Depuis le microcosme moléculaire jusqu'à la dimension intergalactique. L'artiste est cependant convié à opposer une discipline propre à ce trop-plein choix existentiel douloureux, parce qu'il est contraint de refuser beaucoup plus que ce qu'il a décidé de garder à la mesure de sa conscience. Les instruments du magicien de l'ère de l'informatique mettent à l'épreuve sa fantaisie. Le mystère de la résurrection s'encadrerait simplement dans les limites du scénario perpétué par les textes sacrés; par conséquent, les variations des peintres s'alignaient sur la portée du même thème dramatique. Mircea Eliade, l'historien des religions, aurait pu se demander, par exemple, « comment la liberté

est-elle possible dans un Univers conditionné? ».

Entouré et accablé par la multitude d'informations fournies par les outils les plus perfectionnés du métier — qui lui permettent de distinguer « l'aiguille dans une meule de foin » même à une distance métaphysique —, l'artiste contemporain se retrouve seul dans un nouveau labyrinthe manquant d'une vision complète du réel. Le génie esthétique du cinéaste est stimulé par les épiphénomènes infinis de la créativité cosmique et, en ce cas spécial, reprend la question du philosophe concernant la sortie du labyrinthe: « comment peut-on vivre dans l'Histoire sans la trahir, sans la nier, participant toutefois à une réalité trans-historique? » Au fond, le problème est le suivant: comment reconnaître le *réel* camouflé en *apparences*? Eliade espérait apprendre d'un quelconque usage bouddhiste une vision *totale* du réel.

Le cinéaste est condamné à se débrouiller à sa guise, avec ses armes et ses bagages, avec l'art et la technique dont il dispose, au moment et à l'endroit de la création de son œuvre. La tâche qu'il s'est assumée est mille fois plus ingrate que celle du philosophe, parce que son témoignage est par excellence persuasif, conçu de manière à expliquer et à convaincre les fous. Quintilien notait cette différence entre l'histoire et l'éloquence: *scribitur ad narrandum, non ad probandum* — écrire pour raconter, non pas pour prouver. Notre spectateur doit voir pour croire, tandis que le lecteur a la liberté de croire ce qu'il veut ou ce qu'il est en mesure de comprendre. Toutefois, chacun voit par ses lunettes d'une manière qui diffère de celle de l'œil magique du cinéaste. Dans sa « Théorie générale de l'information et de la communication », qu'il annexe à la théorie du langage, Robert Escarpit offre deux exemples anecdotiques. L'un, provenant du Maroc: le petit Ahmet, élève à l'école arabe, de retour chez lui, voit son père en train d'ingurgiter une tablette d'aspirine et il l'arrête en lui disant effaré: « n'avale pas ceci, c'est un poison! » Ahmet montre à son père un papier buvard français sur lequel est imprimée une réclame à trois scènes: « sur la première, l'homme est sain, sur la seconde, il prend un cachet d'aspirine et sur la troisième, il a mal à la tête. Tu vois? » Mais Ahmet lisait la succession des images comme il avait appris à son école, de droite à gauche, et

interprétait le sens de travers. Le second exemple de lecture préconçue provient d'une petite salle de projection qui offrait le film *Fanfan la Tulype* aux pensionnaires d'une maison de retraite. Inattentifs au générique, ils ont cru voir *Les trois mousquetaires* parce que le décor, les costumes et l'action leur avaient suggéré l'ambiance d'un film déjà connu.

Si le premier exemple se rapporte à l'exercice de la perception au niveau du langage, le second peut être rattaché à la routine de l'histoire. En étudiant la période entre les deux guerres à l'aide des archives de films, des historiens préféraient faire confiance à la documentation et refuser le film social-historique de fiction. En critiquant cet exclusivisme, un filmologue britannique remarquait : « toute image enregistrée transcrit une position idéologique latente ou explicite du réalisateur » (cf. *The Historien and the Film*, édité par Paul Smith, Cambridge, 1976).

La faculté capitale de l'art du film est sa pérennité dans l'art de la transparence, de l'ouverture de l'esprit de l'homme vers soi-même et au-delà de soi-même.

Cette définition lui confère aussi le droit à une infinité de modèles imposés par l'infinité variée de l'espace où opèrent la science et la conscience de l'artiste, toujours ouvertes aux surprises : « du fond de la mer, un poisson volant s'élance au-dessus des vagues en remorquant un volcan ». Une métaphore de film chargée de significations.

La cinématographie roumaine s'est rangée parmi les premiers-nés de la dixième muse. Les neuf dernières décennies embrassent deux périodes historiques distinctes, notamment celle placée entre l'ancien royaume de la Roumanie et la république populaire et celle de l'époque socialiste. La première période a été le témoin des deux guerres mondiales et de la révolution soviétique d'octobre — événements qui ont engendré des changements cruciaux dans la conscience universelle ; la seconde appartient à l'histoire contemporaine, préparant l'issue du siècle et du millénaire actuels, avec des conséquences dérivant également de l'impact social de la nouvelle révolution scientifique et technique.

Mnémosyne, mère des muses, personnifiait la Mémoire ; la cinématographie semble être destinée à représenter la mémoire vivante de notre siècle, en attendant d'être remplacée par la mémoire

électronique, avec ses données moins tolérantes à l'égard des erreurs intrinsèques à la nature humaine. Adorno était persuadé qu'après Auschwitz, la poésie ne pouvait plus être la même qu'avant, pensant que la rupture produite dans la conscience sociale d'après-guerre allait produire un monde dépourvu de monstres. Mais la terratologie post-moderne n'offre pas de meilleurs espoirs à la civilisation contemporaine, par le simple perfectionnement technique des méthodes de destruction de l'homme par l'homme. Pour cette raison, le cinéaste doit veiller, comme Albert Camus — toujours aux côtés des victimes et contre le bourreaux, narrateur et témoin, *ad narandum quoque ad probandum*....

L'histoire de la cinématographie compte de nombreux films sur le même thème mais qui ne s'identifient pas dans leur conscience, car l'homme, tout comme l'histoire, est « ondoyant et divers ». Le film répond à une question mais il est obligé de ne pas oublier que cette réponse peut être mise en doute du point de vue de l'expérience de l'homme d'aujourd'hui et de sa personnalité. J'ai entendu Nicolae Iorga dire à l'un de ses cours : « il y a des hommes qui s'endurcissent afin de sembler du marbre ». Donc, le cinéaste ne doit pas faire de statues s'il n'est pas capable de leur insuffler la vie. La leçon du passé doit être finalement actualisée dans un combat incessant contre l'esclavage de la conscience. Le temps ne passe pas ; ce qui passe est seulement le temps de chacun.

Les productions cinématographiques roumaines consacrées à la guerre d'Indépendance se sont distancées, de manière explicable du point de vue artistique et technique, du premier film de long métrage d'il y a soixante-quinze ans. Les téléfilms sériels et autres pellicules appartenant au genre historique ajoutent, à la mémoire du document déjà connu, des éléments narratifs et esthétiques capables de diriger la psychologie sociale dans le sens désiré par l'auteur, en vue de forcer le spectateur à ne pas oublier, ou à mieux apprendre la leçon du passé. Ce passé à nous, tout comme tout autre passé, n'est pas unidimensionnel, ni univoque.

Il n'y a que trois décennies depuis la création de notre industrie cinématographique nationale, dont l'évolution a atteint un niveau mérité. Le développement

de l'art du film est inséparable du progrès technique du métier et les professionnels de nos studios et de nos laboratoires ne cessent de faire des efforts méritoires dans cette direction. Nous disposons également d'une bonne école de cinéastes, formés sur les plateaux, dont un bon nombre ont été instruits à notre Institut d'art théâtral et cinématographique, par des professeurs doués et bénéficiant d'une longue expérience. Il y a presque un quart de siècle, l'école roumaine de cinématographie a fait son entrée remarquable dans le palmarès des festivals internationaux et elle se doit de continuer à honorer ce prestige ; la nouvelle promotion de metteurs en scène, d'opérateurs et d'acteurs de film promet au moins d'égaliser la génération de ses maîtres.

Une excellente formation de critiques et d'historiens de film s'est également affirmée et je connais des docteurs en filmologie, signataires d'ouvrages théoriques dont la valeur scientifique mérite d'être remarquée, certains travaux pouvant rivaliser avec les publications des grandes maisons d'édition spécialisées étrangères. L'éducation des cinéphiles — dont le nombre a considérablement augmenté par l'apport de la réserve inépuisable des télé-spectateurs — incombe également à ces théoriciens laborieux qui remplissent leur devoir de manière aussi satisfaisante que possible, dans les conditions données, en utilisant les Archives nationales de films qui méritent d'ailleurs un surcroît d'attention de la part de nous tous.

L'association des cinéastes de Roumanie a atteint, elle aussi, l'âge de la maturité et tous ses membres pensent que

l'association a l'honneur et le devoir de créer et d'imposer le climat nécessaire à la promotion et à l'illustration avec distinction des qualités consacrées de l'art du film roumain.

Les succès de nos collègues doivent nous réjouir et nous devons aplanir la voie des débutants doués en écartant les obstacles qui ont empêché les précurseurs à réussir plus tôt. Certains deviennent adultes avant d'avoir réussi à atteindre la maturité. Pourquoi les dinosaures ont-ils cessé d'exister il y a des millions d'années ? À cause du climat défavorable, prétendent les géologues. Le combat contre le temps est d'autant plus ardu qu'il court aujourd'hui plus vite et les derniers pourront difficilement rattraper les premiers.

On nous demande un effort solidaire entre les artistes et les techniques spécialisés, entre les professionnels, entre les générations et nous devons ennoblir ce climat d'émulation collégiale avec le souci de l'avenir.

La différence spécifique de l'art et de la technique du film est au soin de ceux appelés à répondre de la longue portée de l'ouvreture vers le siècle et le millénaire suivants en planifiant l'avenir conçu comme une victoire de l'intelligence créatrice. La force de persuasion qu'implique la création du film, toujours plus influente par l'intermédiaire des nouveaux moyens de communication, imprimera une impulsion sans précédent à tous les autres arts, au seuil d'un avenir que nous souhaitons meilleur pour notre pays et pour la culture nationale.

LE PROFIL ESTHÉTIQUE
DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Ion Toboşaru

Le mouvement ascendant du théâtre roumain contemporain — dans la triade : littérature dramatique, spectacle, public (réception) — sollicite de nouveaux concepts d'esthétique générale ou d'esthétique du théâtre, issus des multiples aspects provoqués par le phénomène spectaculaire du monde contemporain environnant. Les dernières décennies du siècle raccordées à une nouvelle sensibilité culturelle et évidemment à de nouveaux impératifs de l'époque — à côté de ceux qui tiennent compte de l'évolution de la conception sur le théâtre et la culture de l'art théâtral — modifient le paysage de la création théâtrale, du *fait théâtral*, en commençant par la dramaturgie et en finissant par le processus de la réception, par le public intégré à la mentalité culturelle contemporaine. La triade littérature dramatique — art scénique — réception, clôturée dans le cercle du fait théâtral, n'implique pas une succession hiérarchisante d'éléments composants, mais une dimension axiologique, une synchronie temporelle, logique. L'esthétique du théâtre contemporain dissout donc les absolutisations de l'une des parties composantes, en accordant un statut égal aux arts qui se manifestent dans un processus d'interférences complémentaires.

Un aperçu encyclopédique sur la littérature dramatique contemporaine révèle des modifications substantielles de vision thématique, d'orientation complexe, de structures dramatiques et expressives dans la sphère de la poésie dramatique, des modifications requises par l'évolution culturelle, sous le ciel novateur de l'époque. La note classique des décennies moyennes du siècle cède devant le spectacle créé par les auteurs et les œuvres par le jumelage de l'écriture littéraire dramatique et de la réalité sociale et morale transfigurée, en recréant la réalité spirituelle marquée par une vision esthétique capable de contribuer au complexe novateur de la spiritualité. Les matrices de la dramaturgie pendant la décennie que nous vivons se sont « cassées » en produisant des structures, des formules et des formes dramatiques percutantes avec un plus de substantialité réflexive et émotive conformément au profil général de la culture qui enrichit sans cesse son contenu et la couleur de l'expression. Cela commence par les types classiques qui appartiennent aux

délimitations théoriques, aux systématisations entreprises par les théories des genres et des branches ; à présent, le phénomène littéraire-dramatique peut être difficilement englobé dans des cercles abstraits, la dramaturgie se révélant par une large diversification « typologique », dans l'aire de laquelle les interférences prédominent en estompant des frontières. Ce qui signifie la pulvérisation du purisme en matière de théorie du drame et l'adoption de l'idée des pluriformes thématiques exhaustives dans des structures et des expressions dramatiques mobiles.

Dans la dramaturgie contemporaine, le drame social et typologique, politique et historique porte l'empreinte des interférences des genres, en calligraphiant des images chargées des signes de la vie dans différentes hypostases du trop-plein de la sensibilité humaine. Les expériences de la dramaturgie de Teodor Mazilu, Paul Everac, Marin Sorescu, D. R. Popescu, Mihnea Gheorghiu sont convaincantes de ce point de vue. Le théâtre de Teodor Mazilu, les modalités *sui generis* de conflit dramatique, la substance intérieure dense du sarcasme, les portraits moraux imaginés, les situations construites (souvent prisonnières de l'absurde) offrent à l'écriture des notes d'une originalité incandescente. La dramaturgie de Romulus Guga, la parabole politique de son écriture relèvent des formules dramatiques particulières, des formes réunies d'existence des

« classiques genres » dans de complexes unités typologiques et stylistiques, spécifiques à son œuvre. *Amurgul burhez* (Le crépuscule bourgeois) se présente en tant que tragédie, drame et comédie en même temps. Une incision dans l'œuvre dramatique de D. R. Popescu, qu'elle soit représentée par *Acești ingeri triști* (Ces anges tristes), *Hoțul de vultur* (Le voleur d'aigles), *Rezervația de pelicani* (La réserve de pélicans), ou bien par la pièce de facture historique *Mormîntul călărețului avar* (La tombe du cavalier avar) prouvera, dans des formules variées de poésie littéraire-dramatique, la signification — l'événement fixé dans le foyer de la lentille des complexes significations qui projettent le ton grave de la tragédie ou du drame, ou bien la succulence de la comédie. Parfois, l'auteur refuse de manière préméditée « le schéma » des poétiques littéraires, en conjuguant les éléments narratifs avec les éléments occasionnels, un conglomerat de faits soumis à la logique dramaturgique authentique. La dramaturgie de D. R. Popescu a un caractère de mosaïque, dans l'acception sublime du terme, une œuvre dense en faits fondus sous la poésie des transparences, dans la candeur d'une incohérence élaborée, dont le corps lance des détails significatifs pour rendre le panorama de l'histoire proche ou reculée. Le dramaturge témoigne par son œuvre de la manière de fixer les zones complexes de l'existence dans des formules apparemment improvisées. Dans le drame ontologique *Matca* (L'origine), Marin Sorescu projette un fait de vie dont le tragisme s'élève aux signes du sublime et aux significations de l'humanité. Les éléments généralement-humains, leur pérennité offrent au poème dramatique de la méditation philosophique, l'aura d'une œuvre anthologique. *Cartea lui Ioviță* (Le livre de Ioviță), découpé de l'œuvre de Paul Everac, s'envole, en partant du mythe biblique, sur le ciel d'une réalité morale contemporaine, sur les cariatides du temps actuel dans la polysémie de la réflexion sur l'homme et la destinée de sa dignité engagée. *Cartea lui Ioviță* croise la grande voie de la méditation philosophique avec les valences du lyrisme dans l'acte de la méditation dramaturgique. Dans la sphère politique, la trilogie *Politica* (La politique) de Th. Mănescu, fondateur du drame d'idées contemporaines, offre le panorama

de la société, durant cinq décennies, avec le frisson tragique de la discursivité apparente convertie en connotations émouvantes. Les expériences de la dramaturgie énoncée veulent démontrer la complexité des discours dramatiques dans des hypostases stylistiques originales et variées.

En ce qui concerne la dramaturgie historique des dernières décennies, il faut mentionner la présence des permanences de l'existence nationale dans des œuvres qui ont acquis de nouveaux attributs. Dans l'évolution de l'écriture roumaine du milieu du 19^e siècle et les premières décennies du 20^e siècle, le drame historique marque des œuvres classiques d'évocation historique. L'évocation historique en dramaturgie signifiait mentalité et technique dramaturgiques soumises à l'influence de l'école romantique. La trilogie de Delavrancea, la dramaturgie des précurseurs, la dramaturgie de Nicolae Iorga ou de Mihail Sorbul, évoquent le passé historique. Dans le contexte de la dramaturgie historique moderne et contemporaine, les auteurs reconstituent l'histoire. Leur théâtre, nous ne le nommerons pas *théâtre d'évocation historique* mais *théâtre historique*. La délimitation des termes met en évidence les particularités du théâtre historique, aujourd'hui. La modernité du théâtre historique contemporain ouvre des perspectives à la reconsidération de l'histoire nationale avec le timbre, la sensibilité et la mentalité de l'époque contemporaine. La vérité historique, son authenticité, la série de conflits réels, l'europeennisation de l'histoire, les portraits des voievodes et anonymes révèlent une autre optique du drame historique. Le théâtre de la révolte sociale et le théâtre historique ont trouvé l'expression culturelle et l'attitude esthétique dans les œuvres de Horia Lovinescu, Paul Everac, Mihnea Gheorghiu, Marin Sorescu, Paul Anghel, I. D. Sirbu, Ion Brad, Mircea Radu Iacoban, Mircea Bradu, Paul Corneli Chitic et d'autres auteurs de la même taille. Des formules dramaturgiques variées et novatrices attestent le pluralisme des structures dramaturgiques. L'histoire dans le théâtre et le théâtre dans l'histoire signifient une attitude, un credo patriotique et simultanément livresque, projetés ces dernières décennies dans la tentation novatrices des structures dramatiques. La reconstitution de l'événement

historique vit dans des visions et des formes du genre de celles cultivées par Marin Sorescu dans *Răceala* (Le refroidissement) ou *A treia țeară* (Le troisième pal), par la dramaturgie de Mihnea Gheorghiu dans *Zodia taurului* (Le signe du taureau) ou *Capul* (La tête), par *Săptămîna patimilor* (Le semaine sainte) — ce poème exponentiel de l'œuvre de Paul Anghel, par *Drumuri și răscruci* (Chemins et carrefours) ou *Constandinești* (Les Constandinescu) les chefs-d'œuvres de Paul Everac. Le théâtre contemporain transfigure l'histoire re-pensée, il offre des aspects inédits de la société de l'époque, des états conflictuels authentiques et des relations politiques, économiques et culturelles promues sur le plan européen par les sages voïevodes. L'anniversaire de six siècles qui se sont écoulés depuis l'accès au trône de Mircea Voïevode a signifié la restitution de la vérité historique en de nouvelles considérations historiographiques et, implicitement, de nouvelles sources d'inspiration pour la dramaturgie. *Mircea Voïevode*, dans la vision dramaturgique de Mihai și Dan Vasiliu, revêt des contours inédits de l'activité complexe du sage voïevode légendaire, un diplomate de taille européenne. Le théâtre historique contemporain révèle, en même temps, le panorama de la société et des couches sociales, les événements et les faits attestant l'existence indépendante du peuple roumain.

Les formules dramaturgiques du théâtre historique s'avèrent percutantes. Du type reportage à la formule de la parabole historique, de l'intégration de l'histoire nationale aux ouvertures de l'universalité européenne, des nouveaux attributs logiques et caractérolologiques des personnages et de leurs destinées jusqu'aux visions contemporaines dans le processus de la re-composition des temps transfigurée en denses images dramatiques, l'actualité du théâtre historique s'agence dans des interprétations modernes. L'actualité est convertie en critère moral de même qu'esthétique. Les valences formatives du drame historique haussent la force de l'éducation humaniste. L'humanisme roumain prend sa forme dans les valeurs du patriotisme, de la tolérance juste, de l'équilibre, de la force et de la confiance en la force judiciaire du bon droit.

Dans *Arheologia dragostei* (L'archéologie de l'amour), en adoptant le genre de la

méditation philosophique concernant l'histoire de la Transylvanie, Ion Brad cultive la formule du poème en dramaturgie, en imaginant l'univers roumain à travers les vertus de la continuité de l'existence nationale du peuple roumain.

En examinant le profil de la dramaturgie contemporaine sous le rapport de l'intervention esthétique, une première constatation est frappante, notamment l'implication de la littérature dramaturgique dans la variété des problèmes que pose et couvre la société. La correspondance entre la dramaturgie et le temps doit être envisagée selon des nuances subtiles ; elles prouvent la capacité de la littérature de « forer » la réalité environnante en faisant saillir, dans le processus de la transfiguration, de la réflexion-crédation, de la généralisation et de l'essentiel, les phénomènes cardinaux qui rendent le sens et la couleur de l'époque. La correspondance entre la dramaturgie et le temps prend la forme d'une épopée nationale sur la dimension de l'histoire et de la contemporanéité, comprises en une vision active, humaniste. Les zones quotidiennes de l'actualité, les milieux de la société qui nous environne signifient des fontaines d'authentique inspiration à la surface desquelles apparaît *la chronique abrégée de notre époque*. Les carats de la dramaturgie contemporaine portent les empreintes des modifications qui ont eu lieu au sein de la société roumaine des dernières décennies. Faits, événements, hommes, passé et présent composent « la matière première » de l'inspiration. Se fondent et se recomposent « des moments de vie » dans la pluralité des images dramaturgiques reforgeant des valeurs : cognitives, réflexives-émotives, esthétiques, en une indissoluble triade. Les types et les formes dramaturgiques enrichissent la tradition par une incessante innovation. Les catégories classiques de l'esthétique se multiplient et, par diversification, hébergent la poésie de la littérature dramatique dans ses perceptions : en hypostases multiples, le sublime et le monumental, l'héroïque et le tragique, le dramatique et le pittoresque, le comique lui-même « personnifient » la dramaturgie contemporaine. Les valences des catégories de l'esthétique portent les signes de la vie, se ramifiant dans les structures des personnages littéraires-dramatiques. Personnages, héros, caractères issus de la réalité

imaginée par le dramaturge, avec ses lumières et ses inéluctables ombres peuplent la dramaturgie. Faits de conscience et modifications de la conscience, attitudes et héroïsme délibéré prêtent une brillance à la dramaturgie. La pulsation de la vie mais qui soit beaucoup plus riche et l'éventail problématique de la réalité beaucoup plus coloré, exigent de la part de la dramaturgie une offensive continue. Ses implications dans la sphère des modifications visibles, se produisant sous la pression du développement, exigent des œuvres en concordance avec les dimensions et les attitudes de la vie contemporaine. Les portraits demandent à être tracés selon l'idée d'un « modèle » moral exemplaire. Les ambiances d'activité et de créativité obligent à une observation attentive concernant la *nouvelle qualité* qui s'affirme avec priorité. L'exigence de la transfiguration artistique s'enchaîne avec l'obligativité de la force éducative exercée sans cesse par les arts.

La variété thématique, le déroulement dramatique complexe, les formules novatrices et les expressions dramaturgiques se conjuguent avec la spiritualité de l'époque dans la sphère d'une révolution scientifique et technique. L'humanisme de la dramaturgie contemporaine vise l'inspiration, la vision, la conception et les modalités de la communication esthétique. La réalité contemporaine est décodifiée à travers l'auteur, elle reprend son vol dans les codes des images qui portent les signes de la réalité ambiante. L'essence de la littérature dramatique contemporaine consiste en la projection de l'homme et de ces actions de conscience, renfermée dans des œuvres durables. La capacité de la littérature dramatique s'affirme dans le paysage général des arts par une expérience mûre, gagnée par la ferveur de la conscience au sujet de l'art et de la culture, actions qui ajoutent de nouvelles valeurs à la civilisation actuelle.

Dans le domaine de la dramaturgie, les dernières décennies construisent les prémisses d'une vaste œuvre culturelle dont la sensibilité créera ce type de héros, de personnage exponentiel. Les expériences acquises dans la sphère de la dramaturgie tracent les contours d'une histoire remarquable. Diverses générations de dramaturges font briller le théâtre contemporain. La concordance entre la réalité sociale contemporaine et la dramaturgie

se transforme en certitude dans le cercle de la perfectibilité. Partiellement et polémiqument, la valeur de la dramaturgie est mesurée et se conjugue dans la complémentarité de la création scénique.

En différentes époques de l'histoire du théâtre, la recherche fixe dans chaque cas un élément dominant de l'ensemble formant le concept de *l'action théâtrale*. Certains moments de cette évolution coïncident avec les carats de l'écriture littéraire-dramatique, l'essence du théâtre de l'époque s'identifiant ainsi à la dramaturgie. D'autres cultivent la suprématie superbe de l'acteur, en le considérant comme l'élément cardinal du théâtre, en faisant revivre le mythe de la vedette, dans l'acception noble de ce mot. Et, si la littérature dramatique et la création de l'art de l'acteur ont concouru, dans l'histoire et dans le temps, pour la primordialité, il est évident ces dernières décennies que si la fonction majeure de la mise en scène n'est pas acréditée comme majeure, au moins l'importance de la création de la mise en scène est attestée, l'art de la construction et de la vision scénique grâce à laquelle se rassemblent les articulations du spectacle, le moment sublime de *l'œuvre* condamnée à la périssabilité.

Le théâtre contemporain a parcouru des étapes d'orientation esthétique et culturelle, d'affirmation et de perfectionnement dans les efforts conjugués de la création scénique. L'image du spectacle contemporain diffère de celle que les témoins du temps historique ont consignée. Les modifications de l'image théâtrale globale sont déterminées par des modalités de la communication scénique qui portent l'empreinte d'une nouvelle sensibilité et, implicitement, des modalités d'un langage scénique rimant avec l'ascension des autres arts dans le climat des dernières décennies du 20^e siècle. La destinée de la littérature dramatique à la lumière de la création scénique vit quelquefois le moment de la perfection, d'autres fois la destinée devient prisonnière de la « tyrannie » scénique. Les auteurs dramatiques avouent leur satisfaction lorsque la transcription scénique est fidèle au texte ; ils se renfrognent au fur et à mesure que cette transcription est chargée d'ingérences, de signes scéniques dont la sphère reproduit de manière distorse les sens et les images de leur œuvre. Les points de vue, qu'il s'agisse de ceux qui cultivent absolument « la lettre du drame », ou bien de ceux qui défendent

« la priorité de la mise en scène » sont en égale mesure limitatifs. L'acte créateur de la scène offre un univers humain en cours de développement, transfiguré par le langage « histrionique », un univers humain qui dérive de celui de la littérature dramatique, le texte se retrouvant et se re-rencontrant avec lui-même, en une zone de la cohabitation sublime, vivement humaine. L'art de la mise en scène dans le théâtre roumain contemporain s'avère complexe et unitaire, fidèle à l'idée de *théâtralité novatrice*. La polysémie des lectures scéniques découpe celle dont la subjectivité reflète la conception et la vision originale, particulière, irrépérable du metteur en scène. La dramaturgie peut enrichir ses sens lorsque l'inventivité et l'imagination du metteur en scène mesurent l'œuvre surtout avec le talent expérimenté du metteur en scène — constructeur, architecte, artiste avant tout.

La radiographie théorique de certains spectacles révélatifs met en évidence la relation bénéfique du binôme : littérature — scène. Les spectacles du type *Livada cu vișini* (La Cerisaie), *Richard al III-lea*, *Hamlet*, *Amurgul burghes* (Le crépuscule bourgeois), *Jocul ielelor* (Le jeu des méchantes fées) ou *Cartea lui Ioviță* (Le livre de Ioviță) (Paul Everac), *Acești nebuni fățarnici* (Ces fous hypocrites) (Teodor Mazilu), *Acești îngeri triști* (Ces anges tristes), *Ca frunza dudului* (Comme la feuille du mûrier) (D. R. Popescu) découpent une série de modèles culturels d'une possible anthologie actuelle du théâtre contemporain. Les modalités de la communication esthétique, par l'intermédiaire de l'art de la mise en scène, enrobe le classicisme de la tradition à l'innovation bénéfique du temps. L'apparente évolution linéaire s'est convertie en l'image de la théâtralité réaliste. La réflexivité, la sensorialité, la convention passent du sens signifiant pour devenir signe et pluri-signification. Les tendances novatrices de la mise en scène ont en vue cet équilibre d'origine culturelle qu'offre à l'art théâtral la physionomie esthétique et émotive, lucide et affective, sensible et rationnelle. La poésie de la sensorialité rime avec la poésie de la réflexion incitatrice. La pénétrance de la parole à côté de l'expressivité corporelle, la palette stylistique spectaculaire : le symbole, la métaphore, la parole concordant avec la force fascinante de la visualité scénographique constituent, dans

leur ensemble, les notes d'une communication de mise en scène inspirées. La modalité de la communication constitue un « insigne » de la mise en scène dont les sources fomentent des modes de communication variés qui particularisent et renforcent les facultés spécifiques à chaque metteur en scène. Le réalisme de l'art scénique, la vérité dans la complexité de son affirmation ouvrent de multiples voies à la création du metteur en scène dans le processus de sa cristallisation en tant que ligne générale et également en tant que style individuel. Les aspects généraux, théoriques de l'esthétique de la création du metteur en scène concordent avec ceux qui attestent la physionomie et le profil des diverses personnalités du moment de la mise en scène, efflorescent dans la culture du théâtre contemporain. Les dominantes et leur essence peuvent être fixées dans l'idée de la responsabilité esthétique, culturelle et morale, dans les efforts des innovations en matière de langage scénique, dans la mise en œuvre de virtuelles constructions spectaculaires ; dans leur combustion, la sensibilité de l'époque doit devenir une partie intégrante du processus de réception. Les concepts d'actuel et d'actualité enrichissent la dot idéatique de la mise en scène contemporaine. L'actuel et l'actualité ne surgissent pas de l'ensemble des conjonctures du temps, mais de la dimension esthétique, axiologique, consubstantielle de l'œuvre scénique. Les grands classiques — Molière ou Shakespeare, Goethe ou Tchekhov, Caragiale ou Delavrancea — deviennent nos contemporains par la vision de la mise en scène réaliste, par l'accord du temps crépusculaire à celui spécifique à la mentalité de l'époque environnante. L'image scénique figée dans « le temps contemporain » des dramaturges vit dans l'image scénique de notre actualité grâce à une lecture scénique attentive. La compréhension des sens de la modernité du théâtre contemporain se heurte parfois à des obstacles (théoriques), qui sanctionnent sévèrement des images scéniques contemporaines qui ne coïncident pas avec celles conservées par l'image scénique des « musées ». On utilise la transcription mécanique de la littérature dans la création scénique, directement ou indirectement, en usant d'arguments culturels philologiques. Shakespeare et Caragiale fournissent des exemples révélateurs à ce point de vue.

« L'exil » de l'image scénique moderne à l'égard de celle fixée par l'histoire produit parfois des cataclysmes. La fonction créatrice de la mise en scène ne réside, toutefois, pas dans la recherche docile de la logique *sui generis* des événements qui composent le chef-d'œuvre, mais en une interprétation susceptible de mettre en relief les aspects quelquefois insoupçonnés de la littérature dramatique. Mais, la coïncidence entre la littérature et la scène peut être suspectée d'opération mécanique. Dans ce jeu entre crépuscule et zénith se produisent également des dérèglements de nature théorique. Au nom de l'originalité et de la fantaisie, l'interprétation, le chef-d'œuvre et sa fidélité peuvent être minimisés par l'estompement de ses sens réels. Mais, les accidents ne constituent pas la norme. Les créations spectaculaires demeurent importantes, celles qui enfantent chaque fois des idées et des sens, en projetant de nouveaux, des fascicules insoupçonnés de la lumière de l'œuvre littéraire-dramatique. La convention scénique est durable seulement lorsque ses aspects n'ont pas payé le tribut des redondances. Les personnages peuplant l'univers scénique acquièrent raison et sens dans la mesure correspondant à l'esprit envisagé par l'auteur. Le conflit de la création scénique suit l'axe du conflit de la poésie dramatique. Des éléments nouveaux apparaissent dans la mesure de la nécessité esthétique. Le paysage de la mise en scène contemporaine est coloré de personnalités de première taille, dont le credo artistique est commun au credo et à l'attitude de tout le conclave théâtral. L'esprit du temps encercle la création de la mise en scène et les effets sont ressentis et apparaissent dans l'œuvre scénique. Les desiderata deviennent norme dans la création de l'acte théâtral. La congruence entre le temps, l'art, l'époque, l'art converti en création scénique offre des images que l'humanité s'exprime dans leur pluralité.

L'art de la mise en scène théâtrale s'est cristallisé et se cristallise dans l'œuvre scénique de créateurs aptes de figurer dans une possible anthologie du théâtre contemporain, observé sous le rapport de l'évolution du spectacle. Appartiennent à la phalange des « sénateurs » : Horea Popescu — par la vocation du monumental dans l'art scénique ; Ion Olteanu — par la méditation philosophique, le culte des valeurs classiques de la dramaturgie et la

préférence accordée au film du spécifique national ; Ion Cojar — par la vocation théorique, loquace, traduite dans l'expression de l'éducation artistique de l'acteur, de sa suprématie en construisant des idées sur le personnage dramatique dans les énigmes des points d'interrogation « être ou ne pas être » ; Sanda Manu — par l'innovation de l'art scénique contemporain, exprimée en restitutions culturelles, par la culture de l'expressivité de l'acteur dans l'esprit de la littérature dramatique, par l'imagination et la spontanéité élaborées dans la sphère de la comédie ; Mihai Berechet — par la verve et la saveur imprimées au spectacle de comédie, par une mobile et vaste culture théâtrale imprimée à une réputation variée, par le culte du classicisme migré dans la sphère de la modernité du théâtre contemporain ; Dan Nasta — par l'aspirations à la classicité de l'art du spectacle ; Valeriu Moisesescu — par la poésie du quotidien convertie en poésie de la sensibilité humaine ; Sorana Coroamă-Stanca — par la vocation des classiques, de l'histoire et du mythe ; Cătălina Buzoianu — par l'accent mis sur le baroque et la sensibilité authentique grâce à laquelle elle produit des incisions dans la dramaturgie du monde contemporain ; Dinu Cernescu — par les exégèses shakespeariennes ; Eugen Mercurus — par la vocation du théâtre épique et la lucidité genre Brecht ; Alexa Visarion — par les grandes vertus de « l'état » consubstantiel du spectacle complexe à titre d'hypostases possibles ; Alexandru Tocilescu — par l'abondance de l'imagination et l'efflorescence de l'improvisation élaborée sous l'emprise des significations ; Kincses Elemer — par la noblesse du sarcasme et la rigueur de la poésie scénique ; Aureliu Manea — par la poésie de la sensorialité et l'imagination prolifique ; Dan Micu — par la culture du spectacle et la composition des valeurs de sensibilité nationale ; Ginel Teodorescu — par la tradition consonante avec les tentatives de l'innovation moderne ; Constantin Dinischiotu — par la vocation du théâtre contemporain et de la dramaturgie originale, constituée dans la rigueur de la calligraphie de la mise en scène ; Silviu Purcărete — par des spectacles durables de culture et d'inventivité artistique et la culture de l'expressivité dans l'esprit de la réflexion. Au-delà du conclave des « sénateurs », la mise en scène prolonge ses grandes voies

par l'intermédiaire des « voix pénétrantes », de marque et d'autorité : Ioan Ieremia — par l'équilibre et la rigueur consubstantiels à la dramaturgie originale et l'aspiration vers les valeurs de la dramaturgie universelle ; Anca Ovanez — par la vocation incitante de la sphère du drame historique, traduite dans les moules de la modernité contemporaine ; Dan Alecsandrescu — par la noblesse du geste artistique et culturel imprimé au théâtre contemporain ; Mircea Cornișteanu — par les exégèses scéniques genre Caragiale ; Cristian Hagi Culea — par la complexité du talent exprimé dans la complexité des gammes de la littérature dramatique ; Mircea Marin — par la rigueur de la vision et l'art des portraits construits avec un don artistique particulier ; Valeriu Paraschiv — par l'inventivité culturelle, Nicolae Scarlat — par la culture des signes théâtraux en consubstantialité des images scéniques à valeurs sensibles et culturelles ; Cornel Todea — par les complexes disponibilités et l'accent accordé au théâtre psychologique ; Magdalena Klein — par la poésie de la réalité scénique ; Eugen Vancea — par les accents socio-psychologiques intégrés à la pluralité des images scéniques découpées dans la littérature dramatique du monde contemporain ; Tompa Gabor (junior) — par la poésie de la sensorialité exprimée en langage scénique moderne ; Tudor Mărăscu — par la sensibilité culturelle exprimée dans les arts du spectacle (théâtre — film), par la poésie de la communication de la vérité scénique ; Adrian Lupu — par l'accent accordé au théâtre psychologique et les disponibilités pour l'art de la comédie ; Nicoleta Toia — par les restitutions de la dramaturgie classique et du théâtre folklorique ; Călin Florian — par le geste culturel et les tentatives novatrices en langage scénique.

Fermé, le cercle de la mise en scène contemporaine s'ouvrira par la présence d'une série de jeunes metteurs en scène qui se sont affirmés pendant la dernière décennie — les « disciples » : Mihai Manolescu — par la vision moderne, imprimée à la dramaturgie contemporaine ; Alexandru Dabija — par l'abondance de l'imagination subordonnée au théâtre du monde contemporain, par le frisson tragique intégré aux caractères scéniques ; Dragoș Galgoțiu — par la « vivisection » scénique des personnages, lecture authentique complexe et

décodage novateur dans l'esprit des idées et des structures modernes du théâtre contemporain ; Alexandru Darie — par l'efflorescence de la sensorialité et les effluves de l'imagination qui exigent d'être décantés ; Ludmila Szekely-Anton — par l'observation psychologique et la rigueur dans l'art de la construction scénique ; Dominic Dembinski — par la complexe vocation conjugée aux valeurs du théâtre contemporain, par la capacité séductrice de construire des personnages scéniques originaux ; Nicolae Caranfil — par la plasticité des images scéniques variées, par la culture du détail intégré à l'ensemble de l'image spectaculaire.

Cet aperçu sommaire de la mise en scène, découpé par une randonnée elliptique, démontre sa capacité de création originale sous la signature de personnalités et générations variées, au bénéfice du perfectionnement du théâtre consacré à l'époque contemporaine. Des certitudes et des espoirs constituent l'édifice de la mise en scène roumaine, taillé dans le bronze et l'or de l'intelligence créatrice. La créativité de la mise en scène et sa subordination aux sens majeurs de l'époque constituent l'expression culturelle de l'une des lignes ascendantes du théâtre roumain contemporain. La mise en scène se trouve au zénith de la culture théâtrale, elle ennoblit la littérature dramatique et la création de l'acteur. La mise en scène offensive et pénétrante, ses échos et ses réverbérations impriment au spectacle contemporain l'esprit de la modernité et la mentalité sociale et psychologique de l'époque, en même temps que les valeurs esthétiques.

Dans la configuration générale du théâtre contemporain, l'acte de la mise en scène s'exprime dans la complexité des dimensions de la science et de la technique, par les ouvertures réelles qu'implique la création scénique dans l'acception de la créativité spécialisée. Sans minimiser l'œuvre de l'art de l'acteur et des autres arts concourant à l'affirmation du spectacle, la mise en scène constitue une composante essentielle. Constructeur et architecte, le metteur en scène crée le spectacle en réalisant l'image générale et les images particulières, leur pluralité intégrée en une suite scénique qui porte l'empreinte de l'originalité créatrice de spectacle par l'intermédiaire de son fondateur doué. Par l'intermédiaire de la mise en scène,

la littérature dramatique est séduite, comprise et revivifiée en tant qu'univers littéraire-dramatique pluraliste converti en univers scénique unique. Sur la multitude des sens de l'œuvre dramatique, de sa polysémie, le metteur en scène choisit une variante — la seule, originale et inédite — en extrayant ainsi, de la réalité de la littérature, une nouvelle réalité scénique, univers de l'expression théâtrale, univers codifié spirituellement dans les signes et les conventions de la scène. La relation entre le dramaturge et le metteur en scène se trouve en un état fraternel et, simultanément, en une complémentarité séduisante, bénéfique à la réception de l'œuvre en sa double brillance : texte — scène. Cette relation devient contradictoire seulement à l'apparition de tendances absolutistes, alimentées par l'orgueil. La raison de l'œuvre littéraire-dramatique est justifiée par son potentiel scénique. A travers les horizons spirituels et culturels du créateur de formes spectaculaires, la mise en scène imprime au spectacle le timbre et la mentalité de l'époque, elle intègre la littérature dramatique au contexte scénique, en concordance avec la physionomie de la société ambiante. Dans la mise en scène, le sens de l'actualité s'exprime par réflexivité reconfortante, complexe, concordant avec langage expressif de la scène. L'actualité des auteurs classiques ou contemporains doit être examinée sous le rapport axiologique. Dans le cas de la création artistique, l'actuel et l'actualité ne sont pas des termes de la banalité, du quotidien ; au contraire ; leur jumelage constitue l'expression esthétique novatrice tant dans la structure que dans l'essence de l'œuvre d'art soumise aux modifications qu'implique « la trahison » scénique. La dramaturgie issue de l'actualité directe est tributaire du schématisme et des redondances loquaces lorsque « l'actuel » ne peut vivre par la pulsation authentique de la vie. La valeur de l'actualité réside dans la transfiguration artistique, en révélant la méditation et l'émotion artistique. Shakespeare dure dans le classicisme de la poésie universelle et, simultanément, dans le possible classicisme du monde contemporain. Dans l'image scénique du 20^e siècle, Shakespeare porte le pathos de la Renaissance dans la vision et l'attitude de ceux qui déchiffrent l'univers du grand dramaturge à la lumière des idéaux de la société de notre siècle. L'équi-

libre entre la tradition littéraire et la tradition scénique doit être harmonieusement établi par l'innovation des exigences littéraires et scéniques de notre proche actualité. Les tendances à réactualiser à la mesure de l'époque contemporaine deviennent des excès tout aussi dangereux (du point de vue culturel) que celles qui manifestent l'ambition d'édifier des constructions de musée. La réalité de l'œuvre scénique — une réalité spirituelle et matérielle par les moyens et le langage vocal et corporel de l'acteur et par la visualisation scénographique — concorde avec l'aspiration culturelle de l'époque. Le fait de minimiser la mise en scène ainsi que les absolutismes des autres composantes, d'ailleurs égales en droits, expriment un point de vue limité, subjectif. L'histoire du spectacle a enregistré des moments où la littérature dramatique et la création de l'art de l'acteur se sont avérées « souveraines ». Une nouvelle étape a confirmé le besoin de la mise en scène, grâce à laquelle l'art du théâtre moderne et contemporain a reçu « l'investiture » de nouvelles lumières. Par l'art de la mise en scène, le théâtre est devenu, au 20^e siècle, un phénomène culturel novateur, intégré à la civilisation spirituelle des peuples.

L'ascendance du théâtre, envisagée à travers la contribution de l'art de la mise en scène, implique des réévaluations en matière de réception esthétique dans la sphère de l'art d'être spectateur. La physionomie contemporaine du théâtre du 20^e siècle exige la présence d'un public apte à décoder l'œuvre scénique, en devenant coauteur du nouveau processus qui s'enflamme dans le cercle de la post-création. L'échantillon supérieur du public a son accès à l'œuvre spectaculaire par sa culture et sa perception sensorielle. L'horizon de l'attente esthétique se forme en fonction de la culture et de la fréquence dans le domaine de l'art du spectacle. Le public déchiffre l'œuvre scénique, la décode, il avoue sa « satisfaction » d'avoir réussi à pénétrer dans l'univers scénique construit, grâce à sa réflexion, son imagination et sa fantaisie. Il communique avec le spectacle et il s'identifie à la réalité spectaculaire, il devient auteur dramatique, acteur en même temps que metteur en scène capable de participer à la vie imaginaire de la scène. Mais, la capacité d'intégration du public réclame une instruction supérieure. Au-delà de l'assi-

milation des valeurs thématiques du spectacle, il faut disposer d'une initiation continue et de l'éducation de la perception sensorielle afin de déchiffrer l'œuvre scénique dans la spécialité du langage de l'art spectaculaire. La lecture créatrice de la scène se produit à la mesure de la créativité du public dans la zone de la réception esthétique. A ce point de vue, l'éducation esthétique incessante occupe une place importante dans l'ensemble du perfectionnement de l'homme à titre de créature sensible et cultivée. Le spectacle « en soi », sa valeur se mesure avec la force du public de se fondre dans l'univers fascinant, humain, issu de la scène. La virtualité de la valeur scénique, sa potentialité se convertissent en acte de culture et de civilisation par l'intermédiaire de l'assimilation du public de l'œuvre d'art. Le caractère actif de la réception exige de la part du public la capacité d'intégrer les valeurs de constatation et d'appréciation des résultats obtenus à travers la communication. Le théâtre — art de la communication — réclame un public apte à répondre au dialogue incitant du spectacle. Le dialogue théâtre — public, l'accès du public à l'œuvre scénique est réalisé par une préparation adéquate, par un état de perception actif, par l'abolition des préjugés, par la spontanéité et l'intelligence de la compréhension de l'œuvre — à la fois stimulant et objet de la joie esthétique. En éliminant les dérives, l'authenticité de la réception devient un processus actif favorisant la compréhension de l'œuvre, sa lecture dans les sens majeurs exprimés par l'auteur. La modernité du théâtre contemporain sollicite, simultanément, la modernité de la réception dans son déroulement. L'ascension du théâtre contemporain, parallèlement à la variété des modalités de communication, à la diversité des styles, au renouvellement du langage scénique, exige l'harmonisation adéquate avec la modernité de la capacité réceptive. La configuration du théâtre contemporain change sans cesse, en commençant par les nouvelles structures dramaturgiques pour finir par les « solutions de création » pluriformes du spectacle. L'art d'être spectateur s'apprend et, en conséquence, le public doit être constamment obligé à s'accommoder à l'esprit novateur de la création artistique. L'ignorance de la réception stigmatise parfois l'innovation en art, la création artistique devenant suspecte d'hermétisme nuisible.

L'hermétisme du public condamne lui aussi l'œuvre scénique. Les lectures spectaculaires modernes en matière d'auteurs classiques, tout comme les lectures qu'offre la dramaturgie contemporaine, réclament l'instruction d'un public nouveau, apte à déchiffrer le symbole et la métaphore, la parabole et l'hyperparabole scénique, la stylistique novatrice de l'art du spectacle concordant avec le contenu des idées artistiques qu'exprime la littérature dramatique sur la verticale de l'art du spectacle. Une vision obtuse de la réception barre au spectateur l'accès à l'art, qui en devient faux, caduc ou immature.

La théorie de la réception esthétique, rapportée au phénomène théâtral, préconise l'affirmation d'un modèle humain (récepteur) apte à déchiffrer la spécificité de la création scénique. La pratique de la réception doit être envisagée en fonction du besoin de généraliser les voies efficaces de l'éducation esthétique, en visant directement la culturalisation en masse du public. Les aspects socio-culturels de la réception, corrélés avec les aspects psycho-esthétiques, composent, et définissent la physionomie du public moderne dans le contexte de l'art scénique régénéré, de son ascension pénétrante, contributive au développement de sa sensibilité. En visant la formation et le perfectionnement de la conscience esthétique, la théorie de la réception énonce et fixe un code de conception, cristallisé prioritairement dans l'idée de la contemplation esthétique et des conséquences bénéfiques du processus d'assimilation des valeurs composant fortement l'œuvre scénique à décodifier. L'accès à l'œuvre réclame un modèle sensible, doté de l'acuité des sens et de la perception esthétique, capable de déclencher la joie et l'enchantement esthétique, clair ou nuageux, émotif et réflexif d'un dialogue propulsé par des « termes définis » vers l'émission d'un jugement de valeur dans l'esprit de l'éthique. La résonance complexe de l'œuvre scénique augmente par la co-participation du public à l'événement imaginé, transfiguré, issu d'une inspiration généreuse. Le théâtre, en tant qu'objet esthétique, stimule la sensibilité du public. La réception thématologique cède en devenant réception esthétique authentique, grâce à la capacité du public d'interpréter et de valoriser l'univers humain construisant sur la scène un univers propre, dans la matérialité et l'idéalité

du langage spécifique, original, expressif. L'accessibilité au théâtre doit être corrélée avec l'orientation esthétique du public et avec l'horizon de son attente esthétique — horizon traditionnel, toutefois capable de supporter et, dans certaines circonstances, de provoquer même des mutations esthétiques.

L'appel aux normes de la réception esthétique vise l'élimination des dérivés polluants et l'extirpation du *kitsch* produit par dégradation. L'homogénéité idéale du public constitue un désir teinté d'exigence. Son hétérogénéité réelle indique le besoin d'une éducation continue et systématique. Nous extrapolons, naturellement, de l'hétérogénéité l'échantillon suburbain, qui présente le danger de la dégradation. La rigueur de l'option du répertoire et de la mise en scène occupe une place importante dans le processus de l'éducation esthétique. Les exigences assurent la force de l'aptitude à l'éducation par la formation et la stimulation du goût esthétique, de la vérité exprimée dans la sphère de la création scénique.

La réception esthétique, un type de l'activité spirituelle de l'homme, favorise l'ennoblement moral du public, en incitant son comportement selon le modèle exponentiel de l'œuvre scénique. L'influence qu'exerce l'œuvre sur le public est réalisée dans le temps. L'échéance de la force d'influence n'apparaît pas à la fin du cérémonial, ses effets se prolongent en satisfactions éducatives et esthétiques, naissantes. Dans le domaine de la réception esthétique, les voies de l'éducation sont variées, elles diffèrent d'un groupe à l'autre, en retenant l'attention des sociologues, des personnes initiées dans la sociologie de la culture. Ces voies visent une stratégie commune : la formation et le perfectionnement de la personnalité humaine, la dynamisation de la créativité sensible, le culte des prochains pour le beau et la beauté humaine. Les effets de la réception esthétique par l'intermédiaire des arts favorisent la capacité d'assimiler esthétiquement la réalité, en ramifiant la disponibilité créatrice de l'homme vers divers domaines de l'esthétique. Donc, influencé par la scène, le spectateur se manifeste de manière sensible durant les zones diurnes extra-artistiques, en leur offrant l'aura de l'humanisation.

L'esquisse d'une possible esthétique du théâtre contemporain en vue de défi-

nir le fait théâtral, inscrit dans les cercles des dernières décennies, fixe plusieurs dominantes qui frappent la vue qui s'arrête pour espionner la carte des reliefs de la culture théâtrale, à la lumière des victoires et des défaites, des certitudes et des doutes, des efforts dans le processus de nouvelles créations.

Des inventions, des fictions littéraires-dramatiques, des modèles humains exponentiels, exemplaires, naissent du binôme véritable : réflexion-crétion. La réalité imaginée et le monde la peuplant se présentent en images denses, en significations majeures, projetant les lumières de l'auteur dans des visions et attitudes activement engagées. Vision, attitude, but et raison d'être, limite et idéal composent les articulations spirituelles de la structure de la créativité littéraire-artistique. La réalité, imaginée sous le rayon de l'histoire et découpée dans la dot des documents, est calligraphiée dans la dramaturgie consacrée à l'histoire, en couvrant les époques qui prêtent une originalité à l'existence nationale, à la dure destinée d'un peuple européen, à ses aspirations dans l'espace de la dignité roumaine. La réalité imaginée par la vocation de la comédie sanctionne les éléments occasionnels sous l'empire des normes morales supérieures, établies dans une société qui cultive la force de l'éducation.

La variété des problèmes de la dramaturgie contemporaine est aujourd'hui en consonance avec des types et structures pluriformes, dans l'unité de réflexion propre à la sagesse culturelle.

La physionomie du spectacle contemporain colore la dramaturgie de la décennie avec la pâte irradiante de l'effervescence culturelle et de l'efflorescence imaginative dans l'expressivité du langage scénique complexe, novateur. La polysémie des lectures scéniques de la dramaturgie nationale et étrangère atteste la capacité de la créativité théâtrale soumise aux normes de la culture et de la civilisation. Le théâtre vit sur le sol fertile de la culture, en démontrant les multiples vertus converties en l'horizon de la connaissance, de la communication, de la conviction morale — théâtre « ouvert », trésor de l'émotion artistique, des valeurs esthétiques pérennes et de celles ajoutées par l'instant et l'avenir. La synchronie supérieure de l'image théâtrale, le langage scénique moderne en expressivité et subor-

donné aux idées artistiques, attestent l'altitude du spectacle contemporain et, en même temps, son universalité. Les dominantes de la dramaturgie contemporaine et le culte avoué des auteurs classiques impriment aux spectacles le geste humaniste et culturel dans le concert des arts. La modalité de la communication scénique lucide et émotive confère au théâtre de nouveaux attributs, à une époque de la détente menacée.

Envisagé en tant qu'objet esthétique, le théâtre stimule la réception, en contribuant au perfectionnement de l'éduca-

tion esthétique. L'esthétique de la réception programme les voies propres à stimuler la créativité dans le processus d'assimilation des valeurs authentiques. L'éducation esthétique diffusée et institutionnalisée prépare les jeunes générations dans l'esprit des inéluctables rencontres avec le *THÉÂTRE*, sous la coupole duquel vit l'humanité dans ses ombres passagères et ses signes fermes. En voyageant dans le monde du théâtre, l'homme devient sage et pensif, plus généreux envers ses prochains et, peut-être, fraternel le temps passant.

A NEW APPROACH TO THE FORM IN THE BYZANTINE CHANT

Hrisanta Trebici-Marin

1. The present paper aims to put forward a type of analyzing form that can also be applied to the Byzantine chant, with implications in the manner of interpreting it.

1.1 The Byzantine chant, a live phenomenon destined to be performed has been approached, up to now, from the point of view of form, either starting from its type of versification of the text or from applying some patterns and laws governing the music of the 19th century in order to define the architectural structures of classical music or more often only by outlining melodic formulas.

2. In the present case I strived to decipher the way form is self-defined starting from already known data such as :

2.1. The development in time of music marked by a constant pulsation (see antique, Byzantine and post-Byzantine music, folk or sometimes even professional contemporary music).

2.2. The existence of melodic formulas, basic elements in the Byzantine musical construction, have also been taken into consideration.

3. Like any phenomenon under analysis, segmentation leads to the knowledge of the constituent elements of the micro-structure.

3.1. Thus the piece of music is no longer approached as an act of music but as a static phenomenon, the law of the system itself being ignored (musical time is irreversible, characterized by the well-known « hic et nunc » that is the very specificity of its existence).

3.2. The moment one separates analysis from synthesis one operates with the concept of reversible time, ideal in a study, but « untrue » in the case of an interpretation.

3.3. At this stage of my research I permanently took into account the existence of the musical discourse as an intricate whole, in order not to destroy its very dialectics.

4. We put forward the hypothesis that musical form corresponds to a great extent to musical significance, the latter being revealed only as a whole, as a sum.

5. Principles leading to it being known :

5.1. The formulas, the propositions, the sentences, etc. stand for structure units,

obviously organic entities of the receiving present.

5.2. The next step in the evolution of the sonorous structures is either :

5.2.1. Repetition of the entity that may cause identical (a, a, a, ... etc.) or varied stanzas (a, a₁, a₂, a₃, ... etc.) or

5.2.2. A contradiction of the entity that determines the kaleidoscopic (a, b, a, b, a, ... etc.) or the mosaic chain (a, b, c, d, e, f, ... etc.).

5.2.3. One can not speak yet about a form meaning an established musical formal structure because the unit not integrated into a global system, the chant can be stopped any time, at any moment of the sonorous development; so we are dealing with a pre-form (a stage in the process of formation).

5.3. Repetition crosses contradiction and generates the simple fundamental form that, like any logical system, implies three elements deriving from the already mentioned principles. The possible combinations¹ are :

5.3.1. Bar form

Initial formula, initial formula repeated,
a a₁

new formula

b

5.3.2. Contrabar form

Initial formula, new formula,
a b

new formula repeated

b₁

5.3.3. Lied form

Initial formula, new formula,

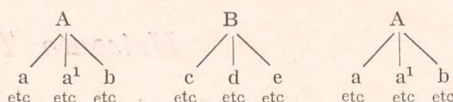
a b
initial formula repeated

a_1
These simple forms stand for logical forms of the musical thinking that makes sense.

6. The principles resulting from these formal structures, that became generating nuclei for the complex ones, are

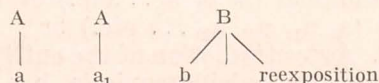
6.1. intensification, and 6.2. ramification. Thus the complex form implies that each of its elements comprises a preform or a form.

6.1. In the case of intensification, proliferation refers to all elements, e.g.:

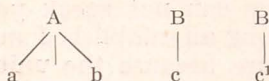


6.2. In the case of ramification proliferation alters one or two elements at the utmost:

6.2.1. Bar form with reexposition



6.2.2. Contrabar form with development



7. The exposition of these data leads to the obvious conclusion that the formal structure is the result of a continuous process, not of a pre-established structure pattern.

7.1. The conclusion is also obvious in the case of classical music where analysis usually meant the endeavour to integrate into an already existing formal structure (e.g. Procustes' bed) an existing musical stuff (see the pattern of the school fugue form in comparison to which most of J. S. Bach's fugues represent exceptions, or the pattern of the sonata form that, apparently unique in the delimitation of the great sections, tonal as a rule, has no implication at the level of the generating structures).

8. As a result of the analysis of the chant $\chi\acute{o}\rho\iota\varsigma\ \acute{\epsilon}\chi\epsilon\rho\rho\alpha\zeta\alpha$ on a sample of 25 manuscripts² from the Middle Ages, I noticed the existence of a process of utmost diver-

sification of forms, even in the case being analyzed, making use of the same text.

8.1. I shall exemplify the way form is articulated using 8 diagrams, in each of the 8 modes. Enclosed you will find only 4 (due to the scarcity of space) of the 8 chants, in alphabetic notation in order to make easier for the reader the analysis carried out, not just the results (see the examples at the end of the paper).

8.2. Resorting to the analysis of formal structure in diagram form we can find out the way Byzantine chants were played. Thus, the bar form (see annex no. 1) implies an exposition, its strengthening by repetition and a conclusion derived or not from the already shown stuff; the contrabar form (see annex no. 3) in its turn is the result of an enunciation functioning as an antecedent, an answer functioning as a consequent and the repetition of the consequent strengthens the contradiction. These are only two examples out of the countless ways of presenting the musical stuff that eloquently illustrates the rhetoric of interpretation.

8.3. It is worth mentioning the relation between information and redundancy specific not only to one chant but, as in our case, to the whole body.

8.4. Although the relation of concord, of equilibrium between text and music³ may be found throughout the 8 chants, the structure of the melodic lines in different forms brings about that quantum of variety needed to break the possible monotony caused by the possibility of the text being repeated within a maximum unity of poético-musical sense.

8.4. Can we put forward the hypothesis according to which an ideal construction principle results from the filtration, carried out in time, of the relation between information and redundancy that has operated consciously or unconsciously?

8.5. May it be possible that the oral quality meant precisely to hand down this principle with all the implications specific to each mode (formulas, cadences, modulations, chromaticism, etc.)?

8.6. Given the identity of the chants in most of the cases here used as examples let us consider this hypothesis a certainty.

8.7. One must of course take into account the aesthetics of that epoch, the intelligence borne by tradition, the aim and function of Byzantine and post-Byzantine music (see the overlapping by means of

the resonance zones of each mode, the vibratory needs of the human psyche causing thus catharsis), the presence of an inner time of vast dimensions.

9. Is Byzantine music a particular case regarding the relationship existing among substance, form and expression? Are we getting close to Umberto Eco⁴ who says :

¹ For a detailed exposition of the theory of musical forms see Constantin Bugeanu, *Pelléas și Mélisande, analiza formei*, in *Studii de muzicologie*, vol. III, 1967, p. 125—198; and Idem, *La forme musicale dans le Pelléas de Debussy*, in *Revue Roumanie d'Histoire de l'Art*, tome VI, 1969, p. 243.

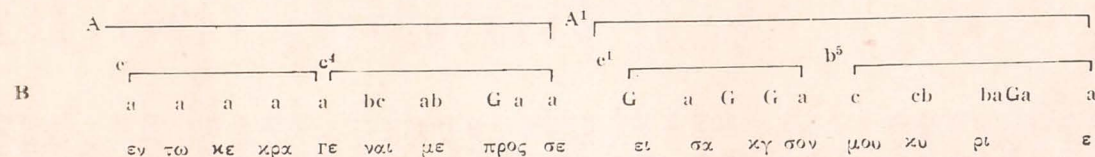
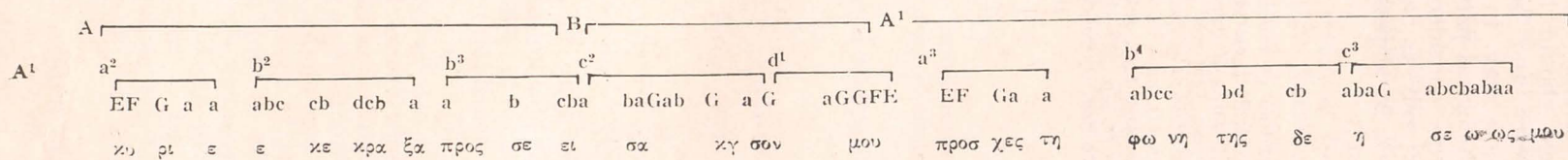
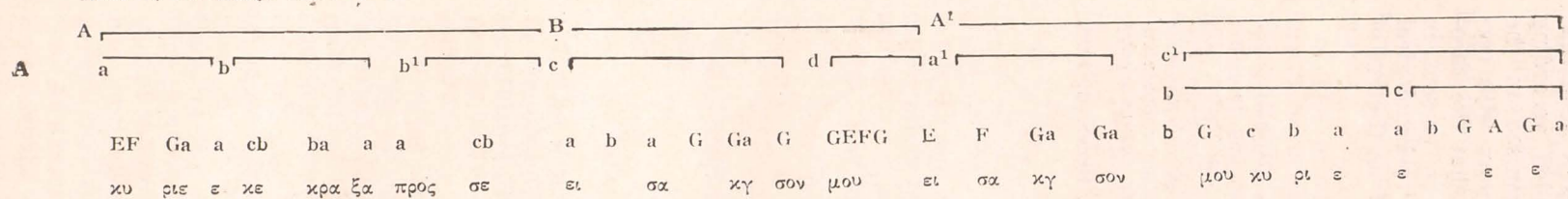
² Hrisanta Trebici-Marin, *Preliminary Report on the Study of Kekragaria*, in *Musica Antiqua VII, Acta Scientifica*, Bydgoszcz, 1985, p. 419—433.

« ...in a listener there lies a need that the process should be ended according to symmetry and be organised in the best possible way, in harmony with certain psychological patterns that the theory of forms considers to be present in things as well as in our psychological structures », in a perennial aesthetics of the human ?

³ The relation of concord is established at the semantic, syntactic, morphological, and formative levels (see Hrisanta Petrescu (Trebici-Marin), *The Relation between Text and Melodico-Rhythmical Formulas — an Element of Continuity in the Romanian Church Music (I)*, in *XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten 11/7, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/7*, p. 100—108.

⁴ Umberto Eco, *Opera deschisă*, București, 1969, p. 127.

Notes



Bar form

$$A = \begin{cases} A = a + (b + b^1) \\ B = c + d \\ A^1 = a + (b^2 (=b + b^1) + c^1) \end{cases}$$

$$A^1 = \begin{cases} A = a + (b + b^1) \\ B = c + d \\ A^1 = a + (b + c) \end{cases}$$

$$B = \begin{cases} A = e + c \\ AA' = e + b \end{cases}$$

$$A \in A \neq A \in B!$$

Ex. 1

A

A₁ B A₁

a b b¹ c d¹ b² b³ c¹

G a b b c b c b b a b a b b d b c b c b a b c a b G a G D G a b c b a b b d b a b b a G a G G

κυ ρι ε ε κε κραξα προς σε ει σα κγ σου μου ει σα κγ σου μου κυ ρι ε

A¹

a² b⁴ a³ b⁵ c² a⁴ b⁶ b⁷ c⁵

G a b b a d b c b a a G a G a b c b c b a b c a b G a G a b b a d b b b c b c a b c a b a b a b G a G

κυ ρι ε ε κε κραξα προς σε ει σα κγ σου μου προ σ χες τη φω νη της δε η σε ως σε ως μου

A²

A C (coda)

a⁵ b⁸ (a) a⁶ d

G G G G a b c G a b c b G G b G G a b c d c b a b

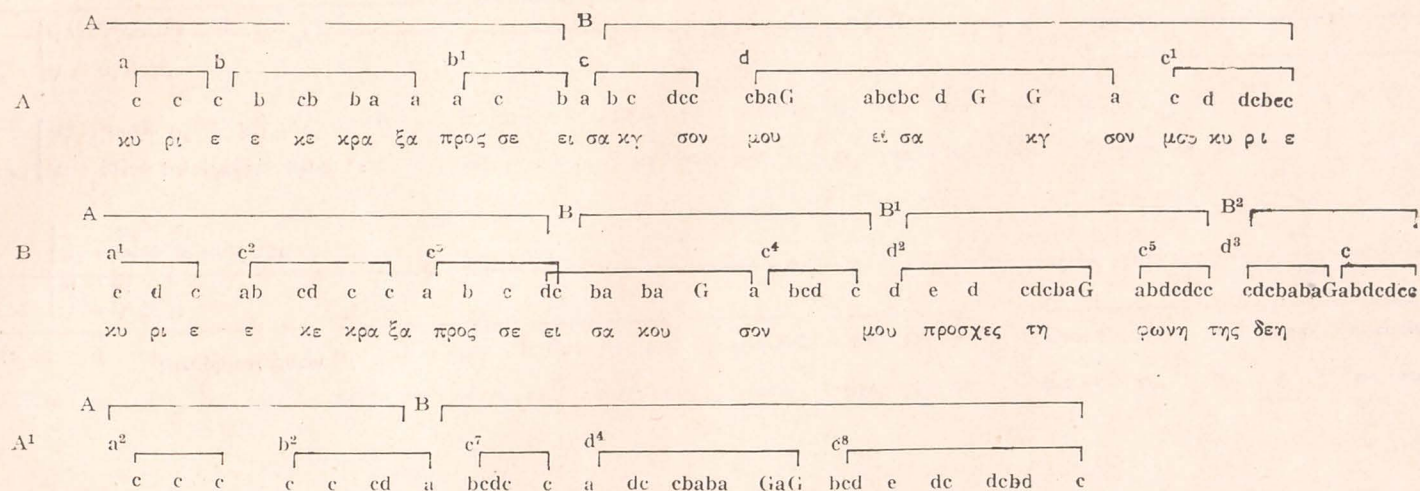
εν τω κε κρα γε ναι με προς σε ει σα του σου μου κυρι ε

Strophical Form

$$A = \begin{cases} A = A + B \\ B = b^1 + c \\ A^1 = a^1 + b^2 = A \cap B \\ b^3 + c^1 \end{cases}$$

$$A^1 = \begin{cases} A = (a^2 + b^4) + (a^3 + b^5) + c^2 \\ A^1 = (a^4 + b^6 + b^7) + c^3 \end{cases}$$

$$A^2 = \begin{cases} A = a^5 + b^8 \\ C (coda) = a^6 + d \end{cases}$$



Lied form

$$A = \begin{cases} A = a + (b + b^1) \\ B = c + (d) + c^1 \end{cases}$$

$$B = \begin{cases} A = a^1 + (c^2 + c^3) \\ B = d^1 + c^4 \\ B^1 = d^2 + c^5 \\ B^2 = d^3 + c^6 \end{cases}$$

$$A^1 = A = a^2 + (b^2 + \dots)$$

$$B = c^7 + (d^4) + c^8$$

A B A¹ ∩ B¹

a b c a¹ c¹ b¹ b² c²

F F F G a aba a G G G Ga FG E F GFGaF G G abaG a aba a Ga FG a

κυ ρι ε ε κε χρ ζα προς σε ει σα του σου μου κυ ρι ε

A B B¹

b³ c³ b⁴ c⁴ d e c⁵ b⁵ d² e¹

ab aGa FGa aba aGaG a FG a Gb GFEFD D EFGa FG ab a Ga F Ga ba ba GGaGFEFD EFGaGG

κυ ρι ε κε χρ ξα προς σε ει σα του σου μου προσχες τη φω νη της δε η σε ω ως μου

B Coda

c⁶ (f) a² c⁷ c⁸ a³

G G G G G a E F E F G FG aG G G FaG G E G F E G a

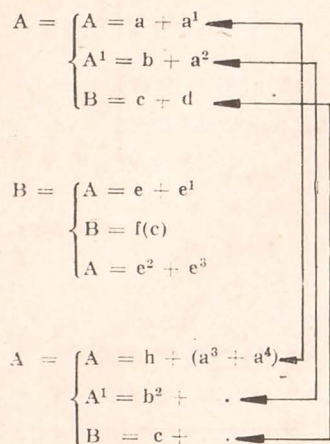
εν τω κε χρ γε ναι με προς σε ει σα του μου κυ ρι ε

Lied form

$$\begin{aligned}
 A &= \begin{cases} A = a + b \\ B = c + (a^1) + c^1 \\ A^1 B^1 = (b^1 + b^{2y}) + c^2 \end{cases} \\
 B &= \begin{cases} A = b^3 + c^3 \\ B = (b^4 + c^4) + (d + e) \\ B^1 = (c^5 + b^5) + (a^1 + e^1) \end{cases} \\
 A^1 &= \begin{cases} A = \dots \\ B = c^6 + (a) + c^7 \\ \text{Coda} = c + a \end{cases}
 \end{aligned}$$

Mode 1 pl.

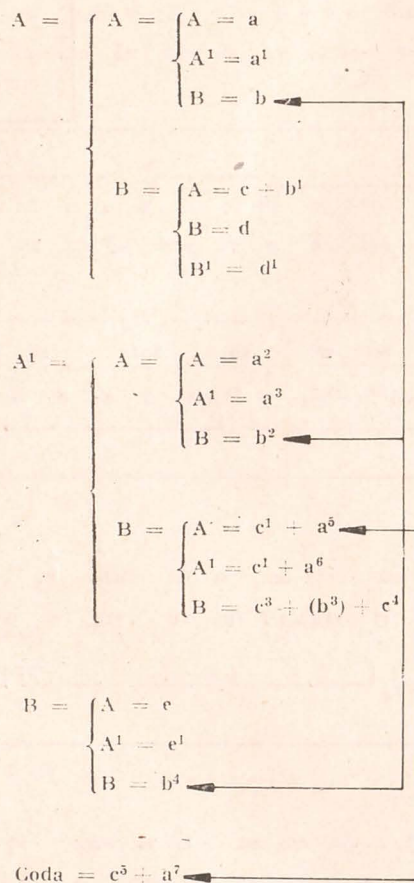
Lied form



Ex. 5

Mode 2 pl.

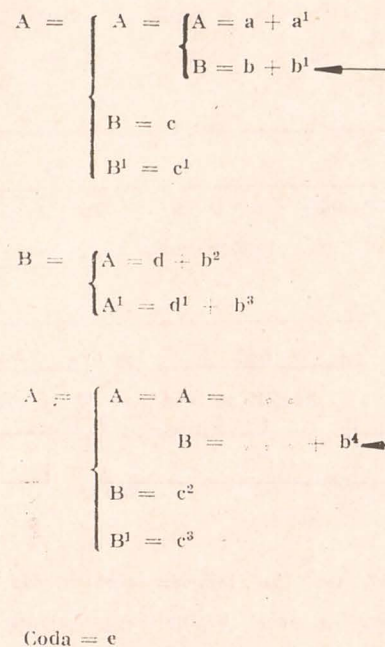
Bar form with reexposition



Ex. 6

Mode 3 pl.

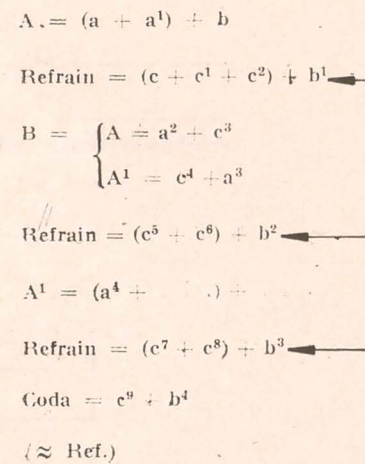
Lied form



Ex. 7

Mode 4 pl.

Rondo form



Longtemps, l'historiographie de la musique ne s'appuya en tout premier lieu que sur le document strictement musical, ignorant les sources extramusicales ou, dans le meilleur des cas, les réduisant au seul rôle de lui fournir des données biographiques. Peu à peu cependant, on vint à découvrir de quel intérêt informatif et de quel riche message étaient pourvues les sources secondaires ; par la force des choses, tout au moins pour les époques moins documentées, elles passèrent ainsi au rang des principales. Enfin, depuis environ quelques décades, mais toujours davantage, la recherche braque ses feux sur des sources inexploitées jusqu'à présent du point de vue de la musicologie — telles la littérature historique ou de fiction, les textes juridiques, les relations de voyages, etc. ; car elles sont, toutes, de nature à cerner l'image de la musique, situant celle-ci dans le climat de l'époque.

C'est bien de cette dernière orientation que procèdent les pages ci-après puisqu'elles se proposent de compenser le peu de documents spécifiques (partitions, notations musicales, traités théoriques) concernant l'histoire de la musique roumaine au moyen âge et à l'époque prémoderne par l'analyse de sources étrangères à la musique. Nous avons donc opté pour les écrits des chroniqueurs — en d'autres mots des sources historiques des XVI^e—XVIII^e siècles — parce qu'on y trouve les mœurs et les traditions, le climat spirituel des époques respectives, la civilisation et l'art de tout un espace culturel, dans l'éclairage particulièrement saisissant de l'histoire qui leur a été contemporaine et qui, de ce fait, nous permet de les intégrer à la sphère même de vie et de pensée dont ils descendent.

Sans aucun doute ces écrits sont connus et ont été l'objet de recherches approfondies du point de vue d'autres disciplines, comme l'histoire socio-économique, l'histoire littéraire, la linguistique, etc., la musicologie cependant n'y pénétrant qu'assez peu. Le premier à y voir des sources utiles pour l'histoire de la musique roumaine fut Theodor T. Burada : il en a donc extrait certaines informations concernant surtout l'organologie, de même que Constantin Bobulescu. Plus tard, George Breazul — dont le domaine favori était l'étude du moyen âge musical — a creusé plus à fond cette littérature, lais-

PRATIQUES MUSICALES DANS LES ANCIENNES CHRONIQUES ROUMAINES (XVI^e—XVIII^e SIÈCLES)

Elena Zottoviceanu

sant entrevoir toute sa richesse de sens et défrichant ainsi la voie vers un champ encore inexploré. Après Breazul, une série de chercheurs ont pris la relève au cours des dernières décennies (Gheorghe Ciobanu, Tiberiu Alexandru, Romeo Ghircoiașiu, Octavian Lazăr Cosma, Vasile Tomescu, Viorel Cosma) ; par eux, les limites de la recherche atteintes par les prédécesseurs ont été largement éloignées. Pourtant, sur le total de 365 chroniques internes éditées — valaques, moldaves et transylvaines — seul un maigre coefficient de 20% environ a été exploité et ce, sporadiquement, parfois pour les exigences d'un sujet précis, d'autres fois pour argumenter quelque thèse, tantôt encore pour illustrer telle ou telle idée, mais jamais comme une recherche organisée sur toute l'étendue et la complexité de ces sources. C'est pourquoi aussi me suis-je proposée d'aborder systématiquement cette catégorie de sources et, ainsi envisagé, ce travail représente un premier essai dans l'ordre musicologique.

La recherche s'est donnée pour cadre le répertoire des chroniques internes des XV^e—XVIII^e siècles concernant l'histoire de la Roumanie publié par Ioachim Crăciun et Aurora Ilieș¹, au total 214 chroniques rédigées en roumain et allemand. Restent à être examinées les chroniques écrites en hongrois, latin et grec ainsi que les dizaines de textes plus courts demeurés en manuscrit.

Face à face avec ces écrits, on avance en grande mesure en un territoire incertain,

aux frontières estompées, un territoire qui évade dès qu'on veut le soumettre à un système classique de critères ; bien sûr, l'objet idéal de la recherche reste en permanence l'« œuvre musicale » mais on constate que celle-ci devient, par sa nature et ses structures, un objet nouveau — la « pratique musicale » — qui, lui, a tout autant droit à voir se dresser sa propre histoire. Il en est qui pensent qu'une recherche de ce genre ne peut offrir que des éléments fragmentaires et en marge de la musique. Pour ce qui concerne le caractère marginal des réalités musicales mentionnées dans ces vieux papiers, il s'agit de voir si, dans le climat socio-culturel de l'époque respective, elles n'avaient peut-être pas une signification toute différente de celle qu'on leur attribue aujourd'hui. Quant au caractère fragmentaire, il est compensé par l'existence d'invariants se détachant du magma d'informations laconiques, formulées de façon précaire, mais qui ne laissent pas de prouver la continuité de certaines lignes d'évolution, alors que, dans le même temps, des variantes de la même information permettent de juger de la prégnance de celle-ci en comparant un groupe de textes. Car, évidemment, pour aboutir à des conclusions valables il n'est pas suffisant de se borner à extraire des citations disparates ; il faut d'abord essayer d'établir la fréquence et la variabilité des thèmes qui semblent se configurer, puis de cerner des cercles de thèmes. Mais les difficultés se font jour dès les premières opérations, disons de routine : datation de l'information, identification et détermination de la terminologie. La datation est d'autant plus embarrassante que l'information peut, soit provenir d'un passé lointain par voie de tradition, soit être seulement projetée sur le passé mais en fait provenir du climat culturel du chroniqueur. Les difficultés relatives à la terminologie découlent du stade historique de la langue usitée et de l'insuffisance des connaissances musicales des auteurs.

Quoiqu'il en soit, l'étude du « geste » musical consigné dans une littérature qu'une vision musicologique bornée taxe de secondaire a, pourtant, de quoi révéler le processus évolutif de la sensibilité musicale roumaine, de quoi situer le phénomène dans l'espace matériel et spirituel où il s'est consommé. Sans doute, minimiser ces sources est la preuve d'une

myopie scientifique, mais, tout autant, les absolutiser est pareillement dangereux. Car, à l'instar de tout produit artistique — et les chroniques le sont aussi en fin de compte —, ces sources sont tributaires de la société qui leur a donné naissance ; avec, plus particulièrement, les classes sociales qui les ont commanditées ; avec, finalement mais non en dernière instance, avec l'écrivain (en ce cas le chroniqueur) qui les a réalisées. Une chronique est en effet une image et en même temps « une expression, un reflet et un sublimation ou un camouflage de la société réelle ». Une chronique, c'est de l'histoire mais c'est aussi de la littérature (encore qu'involontaire) ; dès lors, quand on définit, couramment d'ailleurs, la littérature comme étant « un miroir de la société », il s'agit de ne pas oublier qu'en réalité elle constitue « un miroir plus ou moins déformant selon les désirs conscients ou inconscients de l'âme collective qui s'y regarde et surtout selon les intérêts, les préjugés, les sensibilités, les névroses des groupes sociaux qui le fabriquent »². Dans cette perspective, on comprend alors mieux pourquoi les mentions faites dans les chroniques roumaines éclairaient certains aspects mais laissent certains autres dans l'ombre, pourquoi le statut de la musique, envisagée dans le contexte de la vie publique, apparaît très exactement quantifié par son caractère fonctionnel et non par un penchant esthétique de la société, pourquoi la musique orientale officielle (c'est-à-dire la *mehterkhanée*) y est tellement présente tandis que la chanson ou les usages populaires y sont à peine, pourquoi enfin la musique européenne profane est absente, etc.

Une première question qui se pose à la suite de l'analyse du matériel soumis à la recherche concerne l'importance accordée par les chroniques aux mentions musicales. La réponse est nette : très petite si l'on prend le terme de « musical » en un sens restrictif, c'est-à-dire se référant seulement à la création, aux œuvres musicales, aux catégories de la musique savante ; assez grande, par contre, si — pour le même terme — on accepte une fort large teneur, renfermant tout ce qui peut être considéré comme faisant partie de l'ambiance sonore de l'époque : pratiques musicales folkloriques, signaux sonores, organologie, présence de la musique dans les

différentes cérémonies profanes et religieuses, l'environnement pour ainsi dire sonore à la ville, la condition sociale de la musique et du musicien, etc.

L'analyse du matériel amène une première constatation : les textes n'entendent pas faire état d'un jugement esthétique à propos de la musique et ne se réfèrent pas, ou ne suggèrent même pas l'existence d'une activité de création plus importante — pas même là où l'on sait fort bien qu'une pareille activité créative a existé (par exemple à Braşov et Sibiu aux XVII^e—XVIII^e siècles) ; et lorsqu'ils se réfèrent à des musiciens dont nous connaissons les œuvres ou, *in extremis*, auxquels nous supposons des œuvres, ces textes ne les envisagent pas en tant que tels, soit en leur qualité d'artistes, mais seulement par le prisme d'un autre rôle social : ainsi, Hieronymus Ostermayer et Michael Hermann (organistes), de même que Daniel Croner (organiste et compositeur) y sont fréquemment mentionnés mais uniquement comme membres très appréciés dans la communauté respective pour leurs différentes activités et fonctions civiles, jamais comme musiciens. Le seul dont on consigne la qualité de compositeur et dont on parle en termes flatteurs est un certain Michael Albrich — cantor de la ville de Braşov vers 1730—40 —, mais, quant auquel, jusqu'à présent, les spécialistes sont dans l'ignorance de l'œuvre. Qui plus est, ni même des musiciens ayant laissé des notes personnelles, comme Michael Hermann et Hieronymus Ostermayer, tantôt évoqués, ne disent mot de leur propre activité artistique, de la place occupée par la musique dans leur vie ou bien des événements musicaux auxquels ils ont pris part. Il est vrai qu'au sujet de Michael Hermann les mentions sont nombreuses, mais parce que — organiste étant — il a, de surcroît, monté les échelons d'une brillante carrière politique et a rempli un rôle de grande importance dans l'histoire de la ville de Braşov pendant vingt ans. Conseiller municipal ici-même, diplomate accrédité maintes fois comme chargé d'affaires lors de pourparlers critiques avec les Turcs et les Tatars, mêlé à d'aventureuses intrigues politiques auprès de Georges Rákóczy II dont il fut lieutenant princier et conseiller, Michael Hermann apparaît souvent dans les chroniques du temps. En échange, durant de sa vie une seule mention — autographe paraît-il —

annonçant qu'en 1637, « le jour de la Saint-Jean, Monsieur Michael Hermann a démissionné de son emploi comme organiste »³, puis encore une, rien qu'une, parmi les notices nécrologiques, renferment une référence à sa qualité de musicien. En ce qui concerne Daniel Croner et Ostermayer, pas même cela.

Le phénomène n'a rien de surprenant — il s'intègre à la sphère d'une mentalité généralisée jusque dans le XVIII^e siècle.

Pour le chroniqueur, fût-il noble moldave ou bourgeois cultivé du Braşov prospère, le statut de la musique est dûment codifié par la tradition et les normes locales. Comme membre d'une société qu'il considère immuable et fondée sur l'ordre divin, il accorde à la musique des fonctions établies une fois pour toutes. Celle-ci est omniprésente étant mêlée à la majorité des activités courantes, mais elle n'apparaît jamais seule, elle est toujours le complément d'une action ; elle n'a pas de signification en soi, elle n'en a qu'en tant que signe. Dans la mentalité du temps, son rôle est celui d'une toile de fond sur laquelle se déroule la vie sociale, faisant néanmoins partie du style de cette vie, étant l'insigne de la considération, du prestige sociaux ; elle n'a pas de fonction esthétique, elle a celle de signifier. Et parce que justement son lien avec la vie est tellement concret et pragmatique, elle subit d'autant plus fortement les influences politiques et sociales qui déterminent des conséquences importantes pour son développement et conditionnent son évolution. Aussi, le paysage musical que le chercheur aperçoit en dépouillant les feuillets de ces chroniques renferme-t-il, comme dans un réceptacle, tout l'éventail de facteurs qui, à travers le temps, ont déterminé l'évolution historique et la vie publique des Pays Roumains. Dans ce contexte, la musique a des fonctions diversifiées mais, toutes, régies par des impératifs sociaux invariables : les nécessités civiles et militaires de défense, les relations inter-humaines et l'effort de maintenir une cohésion spirituelle et culturelle, la sphère des intérêts politiques au moment respectif.

Une fois ce cadre fixé, quittons les considérations abstraites et passons à une présentation des cercles de thèmes rencontrés au fil des pages, celle-ci étant peut-être plus concluante que les généralités.

Une image assez claire de la position sociale du musicien nous est donnée par son standing. Les chroniques ne reflètent que fortuitement des aspects de cette nature, mais si l'on confronte les informations qu'elles donnent sur la condition matérielle des organistes de Braşov au milieu du XVI^e siècle rémunérés comme employés de l'Eglise (à égalité avec le recteur du gymnase local) avec les informations dévoilant leur condition modique en 1843 (environ la moitié du salaire d'un sonneur à Prejmer — commune rurale près Braşov), on se rend compte de la lente mais inéluctable paupérisation de cette catégorie d'instrumentistes.

De très intéressants renseignements sur une autre catégorie de musiciens — les employés de la cour princière de Valachie — nous sont donnés par Dionisie Fotino⁴. Il note que les différents groupes de clairons (« allemands », « de Focşani », « de la police » (= « ai agiei »), « de la gendarmerie » (= « ai armăşiei ») disposaient de salaires entre 16 et 30 lei par mois, alors que *tous les mehters* [= musiciens turcs] avaient, chacun, 250 lei par mois ! Or, si l'on tient compte de l'échelle des salaires esquissée par Fotino et suivant laquelle un employé de l'administration recevait au commencement de sa carrière 4 lei mensuellement — un salaire moyen étant de 15 à 20 lei — et qu'un noble, dignitaire de deuxième rang, atteignait 200 lei par mois, on réalise que la somme accordée aux musiciens turcs était énorme ; en plus le fait qu'elle était distribuée indifféremment à ceux-là, ajouté à la disproportion signalée, montre clairement qu'en ce cas ce n'était pas la valeur artistique que l'on entendait récompenser mais la qualité de ces instrumentistes d'être un insigne du pouvoir d'Etat, un symbole de la générosité du sultan.

Une troisième catégorie de musiciens, revenant avec une certaine fréquence dans les écrits des chroniqueurs, est celle des laoutars. On sait bien que c'était des serfs tziganes, très recherchés pour leur talent musical et que, de ce fait, on les achetait plus cher, beaucoup plus cher que d'autres serfs. Cela étant, on comprend pourquoi le prince Grégoire Ghica II, en exil en Valachie après avoir été chassé de Jassy à la suite de la guerre russo-austro-turque menée sur le sol de la Moldavie,

s'est montré avant tout soucieux de recourir au prince de Valachie afin que celui-ci l'aide à rattraper et reprendre en possession quatre de ses laoutars qui s'étaient enfuis⁵. De toute façon, à la différence d'autres serfs, attachés à la terre seigneuriale, les laoutars disposaient d'une beaucoup plus grande liberté de mouvement, pouvant ainsi fréquenter les marchés annuels et les foires, se déplaçant même sur une aire fort étendue, jusqu'en Hongrie et Pologne. Ils furent de la sorte des agents actifs de la diffusion du répertoire, d'autant mieux qu'ils étaient doués d'une remarquable faculté d'adaptation à des styles divers : « À la musique dans la manière turque, grecque, valaque et hongroise ils sont particulièrement bons et quant à leur habileté d'accompagner au violon n'importe quelle danse on ne peut que s'émerveiller »⁶. Dionisie Fotino notait aussi que leur renommée franchissait les frontières des Pays Roumains : « ils chantent aussi admirablement et, sans avoir le moindre apprentissage systématique, ils composent également de très douces chansons si bien que les musiciens d'Europe les admirent »⁷. Il ne croyait pas si bien dire, Fotino, puisque pas plus tard que quelques dizaines d'années après lui, Liszt allait dédier aux musiciens tziganes des pages pleines de chaleureuse compréhension !

Fermant à présent la parenthèse concernant des aspects matériels, revenons au problème de la perception esthétique, des jugements de valeur : l'absence de ces derniers semblerait indiquer l'indifférence des gens de ces temps-là pour la composante esthétique de la musique. Des formules comme « *schöne Muteten* », « *schöne Musik* », « *dulceaţa cîntecului* » (= « la douceur du chant »), « *îndeminarea jocului* » (= l'« adresse du jeu ») sont plutôt des syntagmes tenant du langage littéraire conventionnel que des jugements axiologiques. Pourtant, juger ces formules de notre point de vue actuel, en les considérant comme l'expression d'une manque de sens esthétique de la part des gens d'alors, serait à mon avis une erreur. Car pour abstraites et pâles qu'elles nous semblent, elles étaient néanmoins suffisantes pour éveiller dans l'esprit des contemporains les images et les associations mentales souhaitées. Elles étaient d'ailleurs le produit de mentalités fort anciennes et très répandues, bien que notre esprit

moderne se les explique difficilement. Un exemple en ce sens est particulièrement éloquent : c'est le poème historique *La prise d'Alexandrie* de Guillaume de Machaut, lequel contient des scènes musicales traitées dans les termes les plus conventionnels, avec les lieux communs spécifiques de toute littérature courtoise formulés d'une façon qui ne traduit en rien la familiarité de l'auteur avec la musique. D'autant plus surprenante dès lors, et du reste isolée, cette note que l'on découvre tout d'un coup dans les chroniques roumaines sous la plume de Nicolae Costin : « ...ils jouaient des clairons comme du buccin à la russe(?) » [= « ...în trîmbițe zicea ca în bucin muschiceaște »]⁸. Le chroniqueur y fait implicitement une remarque esthétique : il souligne l'euphonie, compare la sonorité et la manière d'exécuter sur deux instruments de musique différents, constate l'effet obtenu. Quelques dizaines d'années après, l'auteur d'une compilation reprendra l'observation de Nicolae Costin, mais en la précisant : « ils jouaient des clairons comme des cors russes » « ...zicea în trîmbițe ca în bucime moschicești »⁹, identifiant la technique d'exécution aux trompettes avec celle, probablement, pratiquée aux cors russes (les ainsi nommés *ohotnîie rogîi*) qui n'émettaient qu'un seul son et qui étaient utilisés en chœur.

Et, de fil en aiguille, nous voici arrivés à Démètre Cantemir. Erudit, fort d'une solide instruction et surtout dans le domaine de la musique turco-persane, doué d'un sens musical hors du commun, il représente l'exemple d'une prise de conscience de la musique singulière en son temps, chose que toutes les sources attestent. Parmi ses nombreux ouvrages, les écrits de chronique historique (*Histoire hiéroglyphique*, *Chronique de l'ancienneté des Roumains Moldo-Valaques*, *Vita Constantin Cantemiri*, *Divnița revoluției*, etc.) jettent un jour édifiant sur sa conception et sensibilité musicales, sur son vocabulaire spécifique, sur sa faculté de compréhension de la musique. L'idée principale qui se détache de ses différentes formulations plus ou moins explicites est celle du caractère structuré de l'art sonore, d'une forme organisée à partir d'un processus mental systématisé. Sous des termes encore vagues, l'idée revient plusieurs fois et chaque fois elle dénote les mêmes sens rationnels ; puisés à l'*Histoire hiérogly-*

*phique*¹⁰, les exemples suivants nous semblent à même de le prouver : « les voix résonnantes paraissent une musique bien arrangée » ; « arrangée et jolie, la voix de la musique... » ; plus explicite cette dernière citation : « une résonnance quelconque s'élève, comme des cordes d'un instrument de musique frappées à la fois, mais aucune mélodie arrangée et composée selon les règles de la musique ne s'entend, l'ouïe en tirant plutôt du dégoût que du plaisir »¹¹. Cantemir semble donc mettre à la base de toute esthétique musicale l'organisation de la matière sonore. Le mot *toemit* (arrangé, structuré) revient maintes et maintes fois : « un grondement quelconque (ici pris pour bruit chaotique, fortuit) mais aucune mélodie arrangée... », « des clameurs au hasard », etc. Il est aussi le premier à introduire dans la langue roumaine une série de termes spécifiquement musicaux. Le Vocabulaire même qui accompagne le texte de l'ouvrage — intitulé « Échelle des mots étrangers » — définit dans le même esprit la mélodie comme étant « un chant composé », « joliment arrangé », l'harmonie (qu'il désigne par *harmonia*) est « un doux chant arrangé avec art », la symphonie : « toutes les voix, arrangée selon la parole, l'échelle »¹². Le terme de symphonie, souvent utilisé au XVIII^e siècle mais seulement dans son sens primaire de *consensus* fortuit, apparaît chez Cantemir — pour la première fois en roumain — rapporté à la musique : « ...comme ceux qui font, en symphonie de nombreuses cordes un chant, de nombreux instruments une harmonie »¹³. L'insistance avec laquelle il revient à la notion de « joliment arrangée », « harmonia », « selon l'art arrangé », etc., introduit dans l'équation de son raisonnement un élément nouveau : le plaisir esthétique issu du contact avec une structure musicale savamment élaborée. Cantemir reste donc le premier — et le seul — parmi les écrivains roumains du temps, qui, en surmontant les préjugés de la société cultivée, prête à la musique des sens supérieurs. Car, jusqu'à lui et longtemps après lui, la musique était et continuera d'être considérée avec réserves. Dans la mentalité médiévale en effet, ainsi que dans ses prolongements jusque vers la fin du XVIII^e siècle, seule la musique sacrée pouvait avoir accès aux zones supérieures de l'éthique et de l'esthétique. C'était à elle seulement que revenaient les

hautes missions modélatrices, c'était la seule jugée apte à ennoblir et élever l'esprit et toute activité musicale qui n'était pas consacrée à la glorification de Dieu ou à la manifestation du prestige social était tenue pour suspecte. Par ricochet, un simple rôle divertissant, à valeur réduite, était reconnu aux pratiques musicales de caractère ludique s'échappant des limites indiquées ci-dessus. Mais, comme n'importe quelle société humaine a aussi besoin de jeu, somme toute de s'amuser, la musique était admise dans le déroulement de la vie de tous les jours, néanmoins dans des limites « décentes » qu'il convenait de ne pas dépasser. L'interdiction qui, maintes fois, en Țara Birsei, frappa la pratique de la chanson et de la danse dérivait sans doute de cette morale austère et les deuils publics lors du décès du souverain ou du chef local ou bien pendant les épidémies de peste n'étaient aussi qu'un prétexte pour éliminer à long terme la musique de la vie quotidienne. Tout cela prouve la précarité de son statut. C'était l'optique du temps et tous ceux qui, par leur position, étaient appelés à jager les choses et à guider la collectivité se rencontraient sur ce point. En premier lieu les chroniqueurs ecclésiastiques, écho de l'idéologie de l'Eglise, tel Matthieu des Myres : « Pour des chevaux, des chiens de chasse, des chanteurs et des luths, nous perdons l'éternité »¹⁴; ensuite, les voïvodes imbus de sagesse ou pénétrés de la grandeur de leur mission — tel Neagoe Basarab — ou encore ceux dont la moralité sévère était en plus teintée d'une rigueur religieuse — tel, Constantin Mavrocordat qui « jamais ne voulait écouter des instruments de musique accompagnés de chansons inconvenantes ou langoureuses. Au mariage de sa fille [...], après que les nobles eussent beaucoup insisté, c'est à peine alors qu'il a permis que l'on joue des instruments, mais sans chansons inconvenantes et obscènes »¹⁵.

Fait intéressant : dans les portraits que les chroniqueurs brossent de voïvodes n'ayant pas eu bonne renommée ou qu'ils entendent tout exprès présenter sous un mauvais jour, les mentions dépréciatives se réfèrent le plus souvent à leur goût excessif pour les parties de plaisir avec musique et danse, la musique ayant dans ce cas une connotation négative. Le prouvent de nombreux textes qui mettent sous la sanction d'une morale rigide de tels pen-

chants et, implicitement, la musique de divertissement. Voici quelques exemples éloquentes : Grigore Ureche stigmatise à tout jamais le prince Aron dit « le Tyran » par ces mots : « il ne se souciait de rien d'autre que de piller au dehors, tandis qu'à l'intérieur il n'était jamais las de débauches, de danses, de cornemusiens, qui lui servaient aussi de bouffons »¹⁶. (Les chroniqueurs ultérieurs, Nicolae Costin, Ștefan le Logophète, Vasile Buhăescu l'Intendant, Gheorghe Șincai, s'échelonnent ainsi sur une période de deux siècles environ, assument presque inchangé le texte ci-dessus). Ioan Mavrocordat ne s'occupe pas des affaires de la principauté, par contre « il passe la nuit à traverser la ville en s'accompagnant de gaudrioles et de danses »¹⁷. Sur Scarlat Ghica on apprend : « Et c'est ainsi qu'avec fougue s'amusaient ce prince et des propos grivois, des divertissements, des balades il n'y en avait que trop »¹⁸. Le drame de Grigore Ghica ne semble pas avoir trop ému l'opinion publique à en juger d'après une chronique en vers qui considère avec sévérité l'insouciance dont il fit preuve : « et malgré cela, il passait son temps dans la gaité la pompe des fêtes et la musique » (l'original porte, pour musique, le mot de *kindia*, c'est-à-dire la musique instrumentale turque, la *mehterkhanée*)¹⁹. Enfin, des vers satiriques à l'adresse des princes phanariotes — bons vivants par excellence —, ce qui témoigne du sentiment du peuple à leur égard : « Les laoutars jouaient / Eux, du pays, n'en avaient cure »²⁰.

Ce qui n'empêchait pas que dans le quotidien, à l'insu de l'interdit qui souvent la frappait, la musique conservât un rôle actif et significatif. Les chroniqueurs nous renseignent sur la présence de la musique et de la danse aux cérémonies nuptiales de la cour, les fiançailles et les mariages princiers ayant été les grandes fêtes de la société d'alors. Cantemir lui-même précise que « jamais, les Moldaves ne dansent aussi gaiement qu'aux mariages ». Nombreuses et détaillées sont les mentions faites à propos des noces. Un mariage princier est une fête vécue par toute la collectivité. En lisant les chroniques de tels événements on a l'impression d'une fête de famille à l'échelle de la ville entière.

Dans ce contexte, la musique se voyait attribuer, sans aucun doute, un rôle essentiel, celui de créer l'exubérance collec-

tive appropriée à la festivité respective. Aussi, est-elle immanquable des relations des chroniqueurs et, malgré que les énoncés soient elliptiques, on déduit ipso facto la présence des laoutars, de la musique orientale, voire même de celle des peuples voisins (surtout lorsque l'un des conjoints était étranger). Tout le déroulement de la fête nuptiale semble codifié et dirigé d'après des normes dûment établies, la rédaction du chroniqueur impliquant l'existence d'un cadre solennel fixe, obligatoire, bien connu de tout le monde et dans lequel, forcément, s'intégrait la cérémonie : « Mais [...] de tout ce qu'il fallait à une noce princière, rien ne manqua »²¹, ou bien : « autant qu'il convenait à des fiançailles princières »²², ou encore : « ... qui, autrefois, ne se faisaient pas »²³.

A mesure que l'on avance dans le temps, les textes décrivant les fêtes de la cour ou bien les cérémonies ayant quelque rapport avec l'activité du prince d'Etat, avec certains moments plus prégnants de la vie politique, deviennent toujours plus nombreux et plus détaillés, ce qui atteste l'augmentation de « l'autorité, monarchique » au XVII^e siècle. Plus tard au siècle suivant, l'accentuation de la pompe aulique, la véritable mise en scène dont s'entourera le prince pour se mettre en valeur, tout cela sera par contre utilisé pour masquer la décadence de l'autorité monarchique intervenue avec le passage du règne entre les mains de princes phanariotes dépourvus de prestige personnel réel. Il n'est pas exclu que ce fût aussi une manière — toute propre à ces voïvodes — pour se convaincre eux-mêmes de leur autorité. Quoiqu'il en fût, c'est maintenant — au confluent des XVII^e—XVIII^e siècles et pendant le XVIII^e — que s'amplifie au maximum l'une des principales fonctions de la musique mise au service des finalités sociales — à savoir celle de symboliser la gloire et l'éclat du pouvoir politique du souverain et des autres membres représentant ce pouvoir. Le rôle attribué à la musique — de mettre en valeur un personnage, une idée, au-devant de la société — se manifeste maintenant sous une forme toute spécifique de l'époque, la musique devenant à l'intérieur ou à l'extérieur du palais un élément immanquable du décorum. Forme toute spécifique, venons-nous de dire, puisque, en effet, il n'y avait pas que les princes phanariotes pour pen-

ser que leur majesté sera d'autant plus saisissante que les musiciens feront plus de bruit ; toute l'Europe monarchique pensait de même en ce temps-là et plus les sonorités musicales étaient puissantes, plus le souverain et l'aristocratie désireux de pompe et de solennité, de faste et de décorum, étaient satisfaits. Dans l'exercice de son pouvoir, le souverain est fatalement amené à « se mettre en scène », à faire de son existence personnelle ou publique un spectacle offert aux foules dont lui-même et ses courtisans sont les héros suprêmement mis en valeur. Les actes de sa vie deviennent des actes sociaux et, comme tels, exigent représentation, cérémonial, décorum. La monarchie, le principat, deviennent de grands « réalisateurs » de spectacles dont le lieu d'action est la cour. Or, c'est en cela que la musique accède à une place primordiale. Aussi, pour bien comprendre l'évolution historique traversée par la musique roumaine faut-il approfondir la manière dont elle s'est intégrée au style de vie de l'époque. Les chroniques sont, de ce point de vue, un guide excellent, car tout ce qui se rapporte au cérémonial de la vie de cour est, au fur et à mesure, l'objet de comptes tendus toujours plus amples et minutieux. En effet, si, pour les XV^e—XVI^e siècles, les notes sont fort brèves, laconiques même, avec la fin du XVII^e siècle déjà les sources se mettent à expliquer par le détail chaque phase du long et compliqué protocole de cour où traditions chrétiennes et pratiques d'un faste tout byzantin s'enchaînent avec des usages autochtones et orientaux.

L'apogée du cérémonial et d'ailleurs de tout l'ensemble de la vie publique du pays, c'est le moment de l'avènement au trône et de l'entrée solennelle dans la capitale. Le cortège princier — hautement spectaculaire — est par lui-même une manière de se présenter au peuple, de matérialiser, par l'ordonnance du cortège, la hiérarchie idéale assignée à la cité. L'ordre de tout cortège princier est consacré par l'étiquette et par la coutume du terroir ; cet ordre se manifeste dans une organisation scrupuleuse qui, à l'instar d'une frise, se déploie en une succession bien établie de groupes, personnages, sonorités. Les moments-clé se produisent en temps requis, conformément à des normes fixées par la tradition et rien ne doit ni ne saurait être modifié ; et, si jamais, par hasard,

quelque chose, fût-ce un rien, fait défaut à l'ordonnance dûment établie et toujours respectée, le chroniqueur ne manque pas de l'observer et de le consigner. Par exemple : Démètre Cantemir entre dans Jassy en toute hâte en 1710, sans les insignes du règne et sans musique ; les contemporains le remarquent avec étonnement.²⁴ Grégoire Ghica II se fait désapprouver par le chroniqueur Neculce parce qu'« il n'est pas venu par voie de terre comme d'autres princes, de Brăila il est venu en deux caïques, rien que par eau, avec grand faste, faisant sonner les clairons et les syrinx »²⁵. Quant à l'arrivée à Bucarest d'Alexandre Moruzi — 1793 — « avec clairons, mais sans bannières, musique et laoutars », elle est fidèlement notée par la chronique des Andronescu²⁶ et représente en outre l'occasion d'une des peu nombreuses mentions faisant état de la présence des laoutars dans le cortège princier. Or, en réalité, « tous les laoutars autochtones », en d'autres mots « toute la gent des laoutars bohémiens de Bucarest », non pas seulement une simple bande d'instrumentistes, fermait le cortège et le défilé « en jouant des violons, des kobzas, des syrinx et autres, ce qui rend gai le défilé »²⁷.

A partir du XVII^e siècle, c'est la *mehterkhanée* (nommée encore *tabulhana*, *tambulhana*, *tubulhana*) qui devient la forme officielle de musique de cérémonie. Durant deux siècles, elle a accompagné le prince dans toutes les circonstances de la vie publique. Sa présence dans le protocole de la cour était réglée jusque dans le moindre détail et de surveiller la très exacte application aux prescriptions était l'attribution du *vel-armaş*, un dignitaire du premier rang.

Les réflexes conditionnés issus de la présence obligatoire de la *mehterkhanée* étaient si fortement enracinés dans la mentalité de l'époque, qu'il fut facile à certains princes démis par la Porte Ottomane (tels Dumitrascu Cantacuzène et Constantin Duca) d'utiliser le sens de prérogative princière accordé à la *mehterkhanée* pour tromper la vigilance de leurs sujets : de crainte d'être tué, si jamais on eût appris qu'il ne règne plus, le prince « s'est entendu avec le Turc pour qu'il dise qu'il n'est pas chassé du trône [...] ». Et ainsi ils l'ont emmené de Jassy [...], se faisant accompagner par toute la suite princière, avec fifres, tambours et drappeaux »²⁸.

Cependant, les chroniques relatent aussi des circonstances où les sons de la *mehterkhanée* ne s'associent pas à l'idée de gloire, mais à des moments d'un tragique poignant ; dans de pareils cas, l'orchestre semble un sinistre mépris de l'être humain — on dirait les fanfares d'Auschwitz ! Voir, par exemple, l'épisode de Mihnea III qui, en 1654, lors d'un festin, mit à mort 30 de ses nobles, tous adversaires de sa politique antiottomane, « en les faisant jeter par les fenêtres, tandis que la *tabulhana* jouait, jusqu'à ce que tous y ont passé »²⁹.

La *mehterkhanée* était de même utilisée dans des circonstances ne concernant pas seulement le prince mais aussi les délégués de son pouvoir, en d'autres mots les dignitaires et hauts fonctionnaires. Dans ces cas, la musique transmettait à ceux-là quelque chose du pouvoir souverain, pouvoir qu'ils étaient chargés de représenter et d'appliquer. Par exemple : la distribution des dignités était immédiatement suivie de « sérénades » exécutées par la *mehterkhanée* sous les fenêtres des hauts fonctionnaires nouvellement nommés. Il n'est pas moins vrai que cette générosité princière et l'honneur qui leur était fait se payaient ! Une taxe était en effet établie « pour l'honneur accordé, pour le carrosse et l'étalon avec lesquels ils rentreraient chez eux, enfin pour la musique les accompagnant »³⁰. Probablement que des prescriptions concernant la composition et l'envergure de l'ensemble instrumental variaient selon la circonstance et la personne en cause puisque l'on constate que les tentatives d'usurper des honneurs « en musique » qui n'étaient pas de mise étaient sévèrement punies. Voici Radu Popescu³¹ nous informant de ce point de vue sur certain ban d'Olténie : « Il était devenu si autoritaire, qu'il dépassait toute mesure, ne tenant compte de personne et considérant tout le monde moins que rien »... et d'ajouter tel un argument suprême : « il suffit de cela pour se rendre compte à quel point il s'était haussé : quand il s'est rendu à [...] Craiova, il ne l'a pas fait comme les autres bans d'avant lui, c'est-à-dire tout humbles, mais avec grand faste s'est apprêté, avec de nombreux serviteurs de Bucarest [...], avec clairons, tambours et fifres ». La façon d'envisager les choses, du chroniqueur, rappelle les si fréquentes remontrances faites en France et Italie à l'adresse de la grande bourgeoisie qui, par l'ostentation et le luxe,

essayait d'imiter le faste de l'aristocratie. Dans les Pays Roumains également : le seul qui, aux yeux du commun, avait le droit de conférer pareil honneur à un sujet, était le prince du pays. On cite par exemple les témoignages d'honneurs rendus à un noble en récompense d'un service dignement rempli : « et Mihai-Voïvode le remercia du service qu'il lui avait fait ; il l'a revêtu de la grande cape fourrée de zibeline et du gilet de zibeline et en grande pompe toute la suite princière l'a conduit à son logis avec fifres et tambours »³²

Il faut dire qu'avant même qu'apparût la *mehterhanée*, la cour avait ses propres musiciens, mais leur spécialité est encore incertaine. On parle de cornistes, de fifres, de clairons et trompettes, on mentionne des tambours et des flûtes mais de quoi se composait une formation instrumentale, si elle était homogène ou hétérogène, quel était son répertoire, tout cela constitue des aspects confus. Toutes les mentions recueillies semblent conduire à l'idée de formations autonomes de trompettistes et un témoignage plus clair, mais tardif — de la fin du XVIII^e siècle — atteste qu'il existait à Bucarest toute une série de fanfares dont chacune appartenait à tel ou tel régiment ou catégorie de serviteurs princiers ; la composition n'étant pas précisée, il est probable qu'il s'agissait seulement de trompettes ou, dans le meilleur des cas, que ces ensembles comprenaient tout de même les instruments déjà évoqués. L'existence d'un corps de trompettes du prince s'avère fort probable : on parle souvent de « trompettes polonais », « allemands », « princiers » ou « de Focșani ». Bien plus : parmi les chefs d'accusation présentés par les Cantacuzène à la Porte Ottomane contre le prince Constantin Brâncoveanu figurait aussi qu'« à Vienne il disposa qu'on lui fit faire des clairons d'argent comme ni même le Sultan n'en avait jamais eus »³³. Car Brâncoveanu, grand amateur de faste aulique, n'a probablement pas hésité le moins du monde devant un pareil luxe qui ne pouvait que hausser la renommée — déjà bien établie — de sa cour. On sait en effet de quel prestige jouissait la trompette comme instrument de cour par excellence ; les trompettes eux-mêmes constituaient, parmi les autres instrumentistes, une « caste » à part, étant attachés au service personnel du souverain et autres hauts dignitaires, dans tous les pays de l'Europe médiévale et

prémoderne. Nos chroniques font également de nombreuses et intéressantes mentions dans ce sens : les princes et les commandants des corps d'armée échangeaient lettres et messages par le truchement de leurs trompettes ; ceux-ci précédaient ordinairement les messagers plus importants ou étaient les porteurs de missives secrètes ; il était d'usage de respecter « le caractère de trompette », mais les Turcs et les Tatars — aux dires de N. Bethlen — n'étant pas au courant de ces traditions chevaleresques et attrapant un pareil trompette-messager de l'ambassadeur d'Angleterre et voulant le dépouiller « de l'habit superbe qu'il portait et d'une trompette d'argent qu'il avoit, le massacrerent »³⁴. Il existe encore d'autres relations qui nous font entrevoir comment ces pauvres trompettes payaient parfois de leur vie la position privilégiée dont ils jouissaient, étant exécutés sur la place de la cité, il est vrai en grande pompe, lorsqu'ils apportaient de mauvaises nouvelles ou transmettaient des messages de la part des ennemis.

D'habitude, l'histoire ne retient que les grandes heures, non pas aussi le quotidien avec sa routine. Si, néanmoins, les échos de la vie de tous les jours percent quand même à travers les chroniques moldo-valaques — expression d'une historiographie rédigée par des aristocrates considérant le reste de la société d'un œil discriminatoire, d'où le peu d'intérêt accordé au menu fait du commun des gens —, dans les chroniques transylvaines par contre, produits d'une mentalité bourgeoise, liée à la vie quotidienne, partant populaire, le « fait divers » apparaît beaucoup plus souvent, cette bourgeoisie ne prenant pas ses distances mais, au contraire, vivant elle-même comme « tout le monde » et s'y mêlant. Aussi, les mentions à propos d'usages populaires, de divertissements ordinaires, sont-elles non seulement plus nombreuses mais encore teintées d'une certaine naïveté qui n'a rien perdu de ses racines rustiques. Ainsi, les chroniqueurs transylvains parlent-ils des fêtes des corporations, des apprentis de pelletiers qui dansent la danse de l'épée devant la maison du bourgmestre de Brașov et de ceux des bottiers qui dansent celle des cercles, de motets chantés sur le pas des portes des notabilités de la ville ou dans les tours, de sérénades offertes aux professeurs par les élèves, du va-et-vient en chantant des noëls à l'étoile, de la danse de Saint-

Élie, de *horas* (rondes) et autres divertissements populaires.

L'un des thèmes richement illustrés de matériaux inédits est celui de la musique pratiquée aux XVI^e–XVIII^e siècles dans l'Eglise luthérienne. Offrant de nouveaux points de repère et des prémisses à la recherche, ce thème représente un important chapitre d'histoire de l'humanisme transylvain contaminé de l'ample souffle de la Réforme. Bien entendu, en parallèle, on rencontre aussi des références à la musique de rite oriental dans les trois provinces roumaines, chose toute normale à une époque empreinte de spiritualité chrétienne; omniprésente, l'Eglise était le compagnon nécessaire de la vie profane et, symétriquement, les faits prosaïques de l'existence quotidienne ne s'arrêtaient pas au seuil de l'Eglise. D'ailleurs, en tant qu'objet d'architecture, l'église servait de refuge devant le danger, de grange bien fournie pour les jours de calamité, de forum et de lieu de rencontre des paroissiens. Tout un réseau de rapports interhumains s'agencait entre les murs d'une église. Les gens y venaient, pour prier sans doute, mais aussi pour se retrouver, apprendre les dernières nouvelles, s'entretenir, participer à la vie de la communauté.

Il n'y a pas de doute que cette concentration de la vie quotidienne autour de l'Eglise était beaucoup plus marquée en Transylvanie par suite de l'action menée par la domination autrichienne afin d'attirer au catholicisme les habitants de la province relevant d'autres confessions, ce qui rendait la résistance de ceux-là plus active. En Valachie et Moldavie, l'Eglise — plus contemplative et, de ce fait, moins ancrée dans le quotidien — avait un rôle différent, qui nous est d'ailleurs confirmé par la perspective des chroniqueurs. C'est une donnée courante, de tous acceptée, que n'importe quel individu de ce temps-là connaissait parfaitement le cérémonial et le typikon, que la culture religieuse constituait un repère précis, et suffisant, dans la vision que tout laïque projetait sur le monde. Aussi, les mentions sont-elles laconiques, comme sous-entendues, parce que les explications ne semblaient nullement nécessaires, le lecteur contemporain sachant d'emblée de quoi il était question alors même que les phrases étaient elliptiques. Les déterminations chronologiques, pour établir une date historique, un évé-

nement, étaient elles-mêmes d'ordre religieux; ainsi, le voïvode Gheorghe Ștefan — est-il écrit quelque part — réussit à chasser du trône de Moldavie le prince Vasile Lupu « tout juste le jour où l'on chante dans l'église le canon de Saint André de Crète »³⁵.

Pourtant, aussi bizarre que cela paraît, les chroniqueurs (à l'exception des auteurs de chroniques ecclésiastiques) ne se soucient pas de l'histoire de l'Eglise, de son évolution, des moments successifs de son devenir. Ils la considèrent plutôt comme une présence s'intégrant dans l'ample climat de l'étape historique respective mais ne s'attardent guère sur elle. Ce n'est qu'ainsi qu'il s'explique, par exemple, qu'un processus aussi significatif en son temps que fut la « roumanisation » du chant sacré n'est presque pas mentionné dans les textes et que le répertoire, lorsqu'on en parle, est toujours cité comme un élément plutôt décoratif que spirituel dans le cadre d'une description de cérémonial, d'habitude aulique. Et c'est dans une pareil relation neutre que nous découvrons une information d'un intérêt exceptionnel concernant le chant en langue roumaine dans le rituel de l'église orientale de Transylvanie au milieu du XVII^e siècle. Kereszturi de Dobo, se trouvant à Sibiu en 1660 écrivait dans son journal:³⁶ « Le sieur Peter Bajlmocz étant de rite „valaque” a été enseveli suivi d'un cortège valaque: de sorte qu'à la maison on a célébré l'office funèbre même en langue valaque, en brûlant des cierges en cire [...]. De son logis, le mort a été porté, accompagné de chants roumains et de trompettes au cimetière du monastère de la bienheureuse Elisabeth »³⁷.

Le fragment est doublement significatif: 1) il confirme une fois de plus l'unité spirituelle du peuple roumain le long de son histoire, en dépit des frontières temporaires; 2) il offre un nouveau jalon à l'histoire du processus de « roumanisation » du chant ecclésiastique. Jusqu'à présent on savait — par Paul d'Alep³⁸ — qu'en 1653 dans les églises des cours princières de Iassy et Tirgoviște on entonnait parfois des chants roumains; en plus le premier office célébré intégralement en roumain a été daté de 1710 à Bucarest³⁹. Le fragment cité ci-dessus établit qu'en 1660 on chantait en Transylvanie l'office funèbre — probablement en totalité — en

roumain, ce qui suppose l'existence de traductions et de précédents. On peut ainsi avancer d'un demi-siècle l'époque généralement admise pour l'introduction effective de la langue nationale dans le service divin.

Tel que je l'ai déjà dit, un chapitre fort abondant en données encore vierges du point de vue de l'exploitation musicologique, en est celui du répertoire du choral protestant aux XVI^e — XVIII^e siècles dans l'Eglise luthérienne saxonne de Transylvanie. Ce n'est qu'à travers ce genre de musique, et non pas par la musique profane, que se reflète dans les chroniques la culture musicale des Saxons transylvains, par ailleurs très riche, on le sait bien. Point n'est besoin d'insister ici sur l'importance qu'avait la musique dans le culte et le système d'éducation protestants. Luther lui-même en a mis les bases dans de nombreux écrits. Rien d'étonnant donc, un bon cantor étant si précieux pour la communauté respective en ces temps-là, de voir en 1653 des pasteurs se plaindre à l'Université Saxonne que dans les centres de moindre envergure « ces pauvres gens [...] sont contraints de se tenir auprès des serfs mêmes, si ceux-là savent chanter, cette qualité les rendant aussi précieux qu'un instituteur ou un cantor »⁴⁰, preuve entre autres que les préjugés de classe eux-mêmes s'effaçaient devant les impératifs musicaux.

Dans les grands centres, bien dotés, il existait des chapelles organisées et l'on s'efforçait à diversifier autant que possible le répertoire. Les chroniques de Braşov contiennent de nombreux détails d'une savoureuse authenticité sur la pratique de la musique : le chant collectif des chorals — monodique, simple, guidé par une voix de déchant — alternait avec des pièces polyphoniques complexes, des arias vocales et instrumentales, des pièces d'orgue et de vieilles hymnes grégoriennes demeurées dans l'usage jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Le chœur des élèves du gymnase allemand, sous la direction du cantor — qui était aussi enseignant —, accompagné de petites formations instrumentales, chantait un vaste répertoire de motets, airs, cantates. On voit donc qu'il s'agissait d'une « orchestration » assez diverse. Les organistes et les cantors devaient satisfaire — devaient pouvoir satisfaire — à toutes les exigences musicales de la ville ; les cantors avaient une

formation professionnelle plurale, souvent académique et, conformément aux habitudes du temps, ils assuraient tout autant l'exécution que la composition des œuvres de circonstance nécessitées par le cérémonial et la vie publique ; ils instruisaient et dirigeaient les ensembles musicaux du gymnase et parfois aussi la formation des instruments à vent (les *Turner*) de la municipalité. Ces cantors étaient en réalité de véritables chefs et animateurs de la musique à la ville.

Les chroniques nous livrent une considérable liste de noms de Țara Birsei (la région tout autour de Braşov) et de Sibiu qui, bien que n'ayant pas laissé de traces dans l'histoire de la musique, constituent tout de même l'argument et l'assise d'une activité musicale substantielle, attestant en outre le rythme vif, ininterrompu, d'une vie culturelle intense.

Ce que nous transmettent de plus précieux les chroniques est un trésor de répertoire courant ; une continuation de la recherche sur les sources musicales amènerait des conclusions fort intéressantes et peut se constituer en études à de larges embranchements culturels, faisant valoir non seulement les réalités spécifiques mais aussi la chaîne de rapports reliant la civilisation transylvaine aux autres foyers de culture roumaine, à l'Europe Centrale, à l'humanisme de la Réforme. Pareillement, le fait de relever les variantes locales du choral — genre situé sur la frontière entre l'expression écrite et l'expression orale — est lui aussi incitant. Car, ces variantes, nées naturellement du caractère variable de n'importe quel style mélodique vivant, dont le mécanisme intime fonctionne par glissements de proche en proche vers des configurations toujours plus éloignées d'un prototype procédant du noyau traditionnel, nous éclairent en quelque sorte sur la contribution de la Transylvanie, à l'évolution de la musique européenne d'une part, et d'autre part nous permettent d'accéder à une connaissance plus complète de la culture musicale régionale. En dernière instance enfin, l'étude du choral peut s'avérer également intéressante par la pénétration de celui-ci dans le répertoire roumain — hypothèse déjà démontrée comme possible par Gheorghe Ciobanu en vertu d'exemples concrets⁴¹, sur cet aspect la recherche pouvant être continuée et même élargie.

Arrêtant là notre présentation des références musicales contenues dans les écrits des chroniqueurs, nous laissons délibérément de côté, pour les avoir largement présentés ailleurs¹², trois thèmes bien fournis en informations : la musique à rôle de signal — signaux instrumentaux et vocaux —, phénomène musical et à la fois social qui apparaît fréquemment dans les chroniques ; puis, les nombreuses données concernant les cloches — on se trouve, avec les chroniqueurs saxons, devant un véritable « culte des cloches », symbole de leur indépendance civique ; enfin, quoique plus avares, certaines références sur la facture des orgues. Ces thèmes mis à part, notre moisson reste tout de même, comme on vient de le voir ci-avant, riche, diverse, embrassant suffisamment d'aspects d'ordre musical. Elle offre une base d'information solide à nombre de zones de l'histoire de la musique roumaine et, dans le tas des données extraites, quelques-unes vivement éloquentes : des dizaines de noms de chantres, organistes et cantors mis à jour, une nouvelle datation concernant l'histoire de la musique sacrée roumaine, une meilleure connaissance des orgues transylvaines, des instruments de musique en usage, de certains genres folkloriques aperçus à tel ou tel moment de leur évolution, mais aussi d'usages et coutumes aujourd'hui disparus ; particulièrement éloquentes ces références d'un autre côté, quant à la présence de la musique dans la vie de cour comme dans la vie publique, comme dans le quotidien ; quant au statut social et au niveau matériel des musiciens autrefois ; quant au répertoire ;

finale,ment, quant à la mentalité des gens d'alors envisageant la musique et son apport à leur existence, etc.

Par-delà toute chose néanmoins, l'essentiel c'est que l'on trouve dans ces témoignages d'époque le rythme même de la vie d'antan, l'émotion du « vécu » et ce parfum d'authenticité beaucoup plus apte à sensibiliser le chercheur que l'information aride apporté par le document strictement spécialisé. Certes, il peut y avoir des erreurs de terme musical, mais celles-ci encore ne peuvent rien contre la vérité spirituelle, la mentalité, le climat socio-culturel que ces vieux papiers émanent justement parce qu'ils proviennent de ces gens-là et de ces temps-là. D'où, précisément, ce double enrichissement des connaissances : primo, sur des époques éloignées et difficilement saisissables au moyen du système classique de critères musicologiques et, secundo, sur les perspectives ouvertes à une méthodologie historique plus large et plus nuancée. Ces chroniques mettent en effet le chercheur devant des pratiques musicales diffuses, polymorphes, polysémantiques qu'on ne saurait déchiffrer autrement que par le décèlement de leurs rouages intimes, de leurs rapports avec le monde extérieur, car c'est bien ainsi que les contemporains les ont conçues et ressenties.

Dans le difficile et vaste processus d'interprétation et mise en valeur des sources historiques de l'ancienne musique roumaine, ces pages présentent au lecteur, pour le moment, un matériel de base et marquent seulement un commencement sur une voie qui, d'ores et déjà, s'avère séduisante.

Notes

¹ Ioachim Grăciun et Aurora Ilieș, *Repertoriul manuscriselor de cronici interne — secolele XV—XVIII — privind istoria României*, Bucarest, Edit. Academiei, 1963.

² Jacques Le Goff, *Pour un autre moyen âge*. Temps, travail et culture en Occident, Paris, 1977, p. 132.

³ [Michael Hermann], *Historische Anmerkungen, in Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, vol. VI, Brașov, 1915, p. 50.

⁴ Dionisie Fotino, *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Terei Muntenesci și a Moldovei*, vol. II, Bucarest, 1859, p. 306—307.

⁵ Constantin (Chesarie) Daponte, *Ephémérides daces ou Chronique de la guerre de quatre ans (1736—1739)*, vol. II, Paris, 1880, p. 370.

⁶ Frantz Joseph Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens ...* vol. II, Vienne, 1781, p. 147.

⁷ Dionisie Fotino, *op. cit.*, p. 239.

⁸ Nicolae Costin, *Letopiseșul Țării Moldovei de la zidirea lumii pînă în 1601*. Bucarest, 1942, p. 502.

⁹ Anonyme, *Chronica inedită a lui Ștefan Logofătul*, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Ms. roum. n° 340, f. 123v.

¹⁰ Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, Bucarest, 1973.

¹¹ *Ibidem*, p. 73.

¹² *Ibidem*, p. 61, 65, 66.

¹³ *Ibidem*, p. 117.

¹⁴ *Literatura română veche*, vol. II, Bucarest, 1969, p. 236.

¹⁵ *Cronica Ghiculeștilor, Istoria Moldovei între anii 1659—1754*, Bucarest, 1965, p. 625.

¹⁶ Grigore Ureche, *Letopiseșul Țării Moldovei*, Bucarest, 1958, p. 220.

¹⁷ Ioan Canta, *Letopiseșul Țării Moldovei de la a doua pînă la a patra domnie a lui Constantin Mavrocordat*, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Ms. roum., n° 238, f. 340v.

¹⁸ Pseudo-Enache Kogălniceanu, *Letopiseful Țării Moldovei de la domnia dintăi și pînă la a patra domnie a lui Constantin Mavrocordat voevod*, Bibliothèque de L'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Ms. roum. n^o. 62 f. 134^v.

¹⁹ *Cronici și povestiri românești (sec. XVII și XVIII)*, Bucurest, 1967, p. 188.

²⁰ Pseudo-Enache Kogălniceanu, *op. cit.*, f. 192^v.

²¹ Miron Costin, *Letopiseful Țării Moldovei ...*, in *Opere*, Bucurest, 1958, p. 121.

²² *Ibidem*.

²³ Pseudo-Alexandru Amiras, *Cronica anonimă a Moldovei (1661—1729)*, Bucurest, 1975, p. 147.

²⁴ *Cronica Ghiculeștilor ...*, p. 524.

²⁵ Ioan Neculce, *Letopiseful Țării Moldovei*, in *Opere*, Bucurest, 1982, p. 695.

²⁶ *Insemnările Androneștilor*, Bucurest, s.d., p. 97.

²⁷ Dionisie Fotino, *op. cit.*, vol. III, p. 262.

²⁸ *Letopiseful Țării Moldovei de la Istratie Dabija pînă la domnia a doua a lui Antioh Cantemir, 1661—1705*, Bucurest, 1913, p. 97.

²⁹ Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Românești*, in *Cronicari munteni*, Bucurest, 1961, p. 385.

³⁰ Dionisie Fotino, *op. cit.*, p. 263.

³¹ Radu Popescu, *op. cit.*, p. 407.

³² *Letopiseful Țării Moldovei de la Istratie Dabija...* p. 68.

³³ Dimitrie Cantemir, *Evenimentele Cantacuzinilor și Brâncovenilor din Țierr'a Muntenesca*, Bucurest, 1878, p. 21.

³⁴ *Mémoires historiques du Comte Bethlen-Niklos contenant l'histoire des derniers troubles de Transylvanie*, vol. II, Amsterdam, 1736, p. 34.

³⁵ Miron Costin, *op. cit.*, p. 136.

³⁶ Dimitrie Kereszturi de Dobo, *Acta dierum, sub quibus illustras principes Georgius Rákoci et Achatium Barezae une cum suis adhaerentibus intra et extra civitatem Szeben super regimine regni Transylvaniae contendunt*, in *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, 19, 1—2, 1884, p. 294.

³⁷ «Dominus Bajlmocz Peter tumultatur, qui quia valachorum confessionem fuit secutus, cum exequiis valachicis funeratur taliter: in suo hospitio ardentibus cereis candelis celebratur ipsa concio per idioma valachicum (...) exposit ducitur cantu valachico et inflato tubatum sonito ad coemeterium monasterii beatae Elizabethae».

³⁸ Paul de Alep, *Voyage du Patriarche Macaire d'Antioche*, Paris, 1930, p. 25, 455, 536, etc.

³⁹ Gheorghe Ciobanu, *La musique psaltique roumaine au XVII^e et XVIII^e*, in *Études de musique ancienne roumaine*, Bucurest, 1984, p. 169.

⁴⁰ Johann Simonius, *Pötlek az Erd. Orsz. Emlékek X és XI-ik kötetéhez* (Complètement aux monuments du pays d'Ardeal. Le cahier X—XI). in *Erdély Országgyűlései emlékek* (Les Monuments du pays d'Ardeal), Budapes', 1888.

⁴¹ Gheorghe Ciobanu, *Introducere*, in *Muzica instrumentală-vocală și psaltică din secolele XVI—XIX*, Bucurest, 1978, p. 20—21 («Izvoare ale muzicii românești», II).

⁴² Elena Zottoviceanu, *Die mit der Zeremonial des Fürstenhofes und des öffentlichen Leben der Städte verbundenen Musikpraktiken, ihre Widerspiegelung in den rumänischen Chroniken*, in *Musica Antiqua*, V, Acta scientifica, Bydgoszcz, 1978; idem, *Musik und soziales Leben in Braşov während des 18. Jahrhunderts*, in *Musica Antiqua*, VII, Acta scientifica, Bydgoszcz, 1985.

Pays dévoué depuis toujours à la cause de la solidarité internationale, la Suisse a attiré des artistes, des hommes de science, politiques, etc. Venus en Suisse pour un séjour limité et rarement pour s'y installer définitivement, certains de ces hôtes ont contribué à la connaissance de la vie musicale-culturelle suisse. Par exemple : Constantin Brăiloiu a publié des chroniques musicales dans plusieurs périodiques durant les intervalles 1911—1919 et 1943—1948 ; Eugène Pittard, le renommé anthropologue suisse, a effectué des recherches avec l'historien roumain Nicolae Iorga dès la dernière décennie du XIX^e siècle. Pittard a continué ses relations d'amitié et de collaboration avec le savant roumain, qui a été distingué en 1925 du titre de « doctor honoris causa » à Genève où on a organisé aussi une exposition d'art populaire roumain. Plus tard, en 1937, Pittard préside à Bucarest le Congrès d'Anthropologie. Conformément à l'information de Geo Șerban, la Bibliothèque nationale de Berne conserve une vaste correspondance de ces deux savants. Dans certains cas, les Roumains venus en Suisse pour leurs études, ont collaboré parallèlement dans le domaine de la vie artistique suisse : Elena Văcărescu (devenue plus tard présidente de la Société internationale des Femmes) suit les cours de l'Institut de musique et de littérature de Lausanne ; Constantin Brăiloiu a terminé ses études au même institut (1909—1912). En collaboration avec Ernest Ansermet (renommé chef d'orchestre et musicologue romand) et avec J. Nicati (pianiste), Brăiloiu organise en 1918 la « Société indépendante des compositeurs de musique de Genève ». En 1944, Pittard soutient le projet du musicien roumain et, avec l'aide de l'UNESCO, il fonde « Les Archives internationales de musique populaire » et édite la « Collection universelle de musique populaire enregistrée », entre 1951 et 1957.

Au cours des dures années de la première guerre mondiale, une série d'artistes, pianistes et compositeurs roumains ont donné en Suisse des concerts et des spectacles, à Genève et à Lausanne, notamment : Georges Boskoff et Clara Haskil, pianistes ; la cantatrice Lucreția Ciocnea ; le brillant pianiste-compositeur Dinu Lipatti ; l'artiste dramatique Lucia Sturdza-

ASPECTS DE L'ACTIVITÉ MUSICALE DE CONSTANTIN BRĂILOIU EN SUISSE

Emília Comișel

Bulandra. Nommé professeur d'interprétation pianistique à Genève en 1944, Dinu Lipatti forme une série de brillants virtuoses (dont certains sont encore en vie) et donne des concerts splendides, sous la baguette de E. Ansermet ; une grande amitié lie ces deux hommes, qui sera cassée par la mort prématurée du musicien roumain.

Nous présentons largement, dans ce qui suit, des informations inédites concernant les moments que nous venons d'exposer¹.

En 1909, le jeune Constantin Brăiloiu, sa mère (Maria Lahovary-Brăiloiu) et sa jeune sœur (Margareta qui a épousé plus tard le compositeur Mihail Andricu) s'établissent temporairement en Suisse ; le jeune homme suit les cours de littérature et de musique à Vevey, ensuite à Lausanne à l'Institut de Musique Thélin jusqu'à l'automne de 1912, lorsqu'il continue le cours de composition avec le professeur Gédalge, au Conservatoire de Paris. Etudiant en Suisse, il se lie d'amitié durable avec des collègues pianistes et compositeurs et, ensuite, avec des compositeurs et des interprètes aînés, auxquels il dédie d'importantes pages de chronique musicale. Parmi ses collègues qui se sont imposés à la vie musicale de la Suisse, nous mentionnons la cantatrice Rette Viret, le compositeur-pianiste Henri Stierlin, le compositeur Jacques Dalcroze, les interprètes pianistes Nino Rossi, Ernest Ansermet.



Fig. 1. — Constantin Brăiloiu pendant la période de ses études.

SALON DU LAUSANNE-PALACE

Dimanche 12 octobre 1919, à 9 heures du soir

RÉCITAL

donné par
Mademoiselle **RETTE VIRET**, cantatrice

PROGRAMME

I. AIR „D'HIPPOLYTE ET ARICIE”		RAMEAU
II. ARIETTE DE LA „SERVA PADRONA”		PERGOLÈSE
ARIETTE DE LA „VERA COSTANZA”		HAYDN
ARIETTE DU „TABLEAU PARLANT”		GRÉTRY
III. L'ENCHANTEUR	}	MOZART
JOUR DE BONHEUR		
SAGES CONSEILS		
LA PETITE FILEUSE		
IV. a) CHANSON ET RONDEAU DE CH. D'ORLÉANS	}	C. BRAÏLOÏ
Quand n'ont assez fait dodo		
En regardant ces belles fleurs		
b) DEUX PETITS POÈMES DE JEAN MORÉAS	}	C. DEBUSSY
Une jeune fille parle		
Chanson		
V. ROMANCE		G. FAURÉ
ADIEU		L. CHAUSSON
LES COURONNES		G. BIZET
BERCEUSE		E. LALO
LA CHANSON DE L'ALOUETTE		

Au piano **M. CONSTANTIN BRAÏLOÏ**

Places à 10. et 5 francs à l'avance au Lausanne-Palace
et à l'entrée du concert.

Lausanne. Imp. Le Comptable

Fig. 2. — Programme du concert du 12 octobre 1919.



Fig. 3. — Le pianiste Nino Rossi.



Fig. 4. — Le compositeur Igor Stravinsky.

Ce dernier, partant des mathématiques (il a été professeur à l'Institut Thélin où il a connu le jeune Brăiloiu) et passant par la composition, l'interprétation pianistique et la musicologie, deviendra l'un des plus grands chefs d'orchestre — carrière que Brăiloiu lui avait déjà prédite dès 1911, après les premiers concerts : « Comme maintes fois déjà par la parole, M. E. Ansermet a pris mercredi soir par l'action une défense énergique de la musique française moderne. *L'Après-midi d'un Faune*, de Debussy, lui donna l'occasion de montrer qu'il sait tenir avec sang-froid et une certaine élégance le périlleux bâton du chef d'orchestre. Il nous montra surtout le côté „poétique”, spirituel, ingénieux de cette œuvre pleine de ressources et de trouvailles de timbres et d'harmonie. L'ensemble fut précis et net. Applaudissements prolongés d'un public sympathique et convaincu [...] »².

Vivant dans un climat imbibé de culture et d'art, le jeune Brăiloiu se développe rapidement, après avoir accumulé une vaste expérience musicale et une riche documentation, en déployant une activité d'interprète pianiste, de compositeur et de chroniqueur musical parallèlement à ses études. Il publie un grand nombre d'articles dans plusieurs périodiques de Lausanne et de Genève (*Tribune de Lausanne*, *Gazette de Genève*, *Feuille d'Avis*, *La vie Musicale*, etc.) dans lesquels nous déchiffrons la riche vie musicale de plusieurs villes suisses (Lausanne, Genève, Montreux, Berne, etc.). Ses programmes de concert comprenaient des compositions de toutes les époques (en commençant par le préclassicisme) et de tous les genres. Les opéras contemporains étaient prisés et admirés par un public élevé, désireux de connaître une haute vie spirituelle. Avec habileté et compétence, Brăiloiu analyse dans ses chroniques les ouvrages écoutés, il révèle les véritables talents (de composition et d'interprétation), il exprime des principes et des suggestions concernant l'école musicale nationale de création, d'interprétation et de musicologie. Le compositeur Jacques Daleroze, la cantatrice Rouilly sont prisés et présentés au public à titre de hautes personnalités de l'école musicale suisse.

Parmi les hôtes étrangers figure aussi Igor Stravinsky (« le grand Igor »), dont les premiers ouvrages ont été créés et pré-

sentés en première audition³ dans ce pays hospitalier. Parmi tous les amis suisses, Ansermet est le plus cher au musicien roumain. Ils figurent maintes fois ensemble sur les programmes du début du siècle, en tant que pianistes interprètes soit de leurs propres œuvres, soit des ouvrages d'autres collègues. A leurs côtés, nous citons les noms de deux autres musiciens, de grand talent : Henri Stierlin et le pianiste Nino Rossi, ainsi que d'autres compositeurs aînés : Jacques Daleroze, Gustave Doret, Emmanuel Moor, etc.

Nombre des articles de Brăiloiu indiquent le chemin ascendant d'Ansermet, sa qualité de musicologue, son talent inné de chef d'orchestre, etc. Quelques années plus tard (le 7 août 1918), le chroniqueur exprime sa totale admiration pour le chef dont l'orchestre deviendra « avant longtemps, un de plus grands ensembles instrumentaux du continent ». Ainsi : [« ... M. Ansermet fut littéral, scrupuleux et même original — au meilleur sens — soit dans la VII^e de Beethoven, soit dans les accompagnements [...]]. Les notices du programme officiel étaient de M. Ansermet lui-même : exemple à suivre [...] »⁴. « De certains ont le sens de l'orchestre, comme on a la vue ou l'odorat ; tout simplement : „par ordonnance de Nature”. Ainsi, M. E. Ansermet, le musicographe, n'a point été embarrassé, ce me semble, de conduire, à vue, *L'Ouverture académique* de Brahms, ou le *Trepack* de Wolkoff. Et personne ne pourrait dire que l'Ouverture de *Freischütz* ou le *Prélude* de Fervaal ne furent „pas ça”. C'est surtout le dernier de ces concerts avec solistes qui lui laissa la plus grande liberté d'action, car il y faisait entendre non seulement le rocaillieux prélude de *Hänsel und Gretel* mais, encore le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy (et comment !) plus la IV^e de Beethoven. D'un Beethoven tel qu'il était alors, en 1806 : „plein d'entrain, vif, joyeux, spirituel, courtois dans le monde” [...] »⁵. « ... M. Ansermet a dirigé le concert dont je parle d'un cœur pur et tendre, d'une baguette infaillible, et l'Orchestre Romand, considérablement renforcé et d'autant plus léger et souple, lui a obéi sans réticence. Il faudrait d'ailleurs être sourd pour ne pas convenir que l'Orchestre Romand, s'il vit (et comment ne vivrait-il pas ?), sera avant longtemps un des premiers ensembles instrumentaux

du continent »⁶. « [...] Plaçons ici une parenthèse de musicologie plus générale, mais actuelle. Il est temps qu'un musicographe documenté (tendez l'oreille, M. Ansermet !) consacre une brochure—quelques pages seulement, mais concises et claires (= populaires) à élucider la ques-

resque de toute cette ornementation orientale, arabe et autre, de toutes ces mélodies exotiques dont le charme morbide est une épice essentielle des partitions russes [...] »⁷.

Les compositions de E. Ansermet sont analysées consciencieusement, en révélant la tendance d'utiliser des éléments

Grande Salle de la Maison du Peuple
Lundi 1^{er} juillet 1912, à 8 1/4 heures précises
INSTITUT DE MUSIQUE THÉLIN
CONCERT MODERNE
Musique de chambre d'auteurs Lausannois
avec le concours de
MM. F. KEIZER (violin), H. PLOMB (violoncelle), MARION (alto)

PROGRAMME	
PRÉLUDE	Henry REYMOND
BALLADE	Carl EHRENBURG
MAZURKA	Emile-R. BLANCHET
SÉRÉNADÉ	
Piano : M ^{me} B. VITTOZ	
CHANSONS DU PETIT VILLAGE	Ernest ANSERMET
Soprano : M ^{me} M. PETITPERRÉ. Au piano : l'auteur	
CINQ RONDES	Constantin BRAILLO
Piano : M ^{me} G. ROIRE	
ANDANTE	F. JACQUES-DALCROZE
Violoncelle et piano : M. W. SCHURTER et M ^{me} S. DÉRIAZ	
PRÉLUDE Op. 18, N ^o 2 (<i>Crispante</i>)	Henri STIERLIN
FIGURINES Op. 96, N ^{os} 2, 3 et 6	
Batterie : <i>Jeux de l'eau</i> — <i>Carnaval</i> Piano : M ^{me} H. STIERLIN	
D'UNE NUIT D'ÉTÉ	
Piano : M ^{me} S. DÉRIAZ	
TRIO Op. 4, Piano, Violon, Violoncelle	Constantin BRAILLO
a) <i>Dolce</i> (piano solo) b) <i>Andante</i> c) <i>Allegretto</i> d) <i>Dance viennoise</i> M ^{me} H. STIERLIN, MM. F. KEIZER et H. PLOMB	
MUSIQUE D'UN INSTANT	Ernest ANSERMET
Dance solo pour une poupée — <i>Spleen</i> — <i>Discours du pays</i> Ritornelle d'un clair matin Piano : M ^{me} G. ROIRE	
IONIENNE (Op. 47, N ^o 2)	Henri STIERLIN
CHANSON DE CHARLES D'ORLÉANS	Constantin BRAILLO
Soprano : M ^{me} M. PETITPERRÉ. Au piano : les auteurs	
PRÉLUDE DU QUATUOR ITALIEN (Op. 128)	
Piano, Violon, Violoncelle, Alto M ^{me} H. STIERLIN, MM. F. KEIZER, H. PLOMB et MARION	
TROIS DANSES	Constantin BRAILLO
Valse — <i>Dance ancienne</i> — <i>Menuet</i> Piano : N ^{os} 1, 2, 3, M ^{me} G. ROIRE. N ^o 4, l'auteur	
ÉLÉGIE	
Piano : M ^{me} B. DUCRET	
ESQUISSE	Emmanuel MOORE
SCHERZO	
Piano : M ^{me} M. PARIU	
CINQ DANSES PAÏENNES (Op. 24)	Henri STIERLIN
Piano : l'auteur	
IL EST UN JARDIN D'AMOUR	Gustave DORET
FILE TON ROULET	E. JACQUES-DALCROZE
Soprano : M ^{me} M. PETITPERRÉ. Au piano : M ^{me} B. VITTOZ	

Piano de concert ERARD de Flutistat

PRIN DES PLACES
Réservées (Parterre et galerie 1^{re} et 2^{me} rangs), Fr. 2. — Premières, Fr. 2. — Galerie, Fr. 1. —
Billet de vente chez M. FETISCH Frères, 101 de Bourg. 15

LES PORTES SERONT FERMÉES PENDANT L'EXÉCUTION DES MORCEAUX

Fig. 5. — Programme du concert du 1^{er} juillet 1912, à Lausanne.

tion : qu'appelle-t-on russe ? Il s'agirait de mettre en évidence et d'évaluer : 1^o la part d'inspiration individuelle ; 2^o les reminiscences nationales ; 3^o les reminiscences extranationales dans la musique russe. On sait que la dite musique est un triomphe du rythme, une orgie de rythme, un délire de rythmes. Admettons cela comme spécifiquement russe. Mais il faudrait encore démontrer l'importance pitto-

Grande Salle de la Maison du Peuple
Jeudi 15 mai 1913, à 8 1/4 heures précises
INSTITUT DE MUSIQUE THÉLIN
CONCERT MODERNE
Musique de chambre d'auteurs Lausannois
avec le concours de
MM. les Professeurs F. KEIZER (violin), H. PLOMB (violoncelle)

PROGRAMME	
DEUX PIÈCES INTIMES	Henry REYMOND
<i>Faust</i> — <i>Menuet du bal</i> M ^{me} A. VITTOZ	
DEUXIÈME BALLADE	Carl EHRENBURG
Première audition : M ^{me} H. SANDOL	
CHANT MÉLANCOLIQUE	E. JACQUES-DALCROZE
ANDANTINO de la Suite en <i>ré</i> Première audition : Violoncelle : M. W. SCHURTER. Au piano : M ^{me} S. DÉRIAZ	
SUITE en style ancien	Henri STIERLIN
<i>Menuet</i> — <i>Gavotte</i> — <i>Sérénade</i> — <i>Polka</i> M ^{me} H. STIERLIN	
COCHER LOMTAIN	Gustave DORET
CHANT DE LA FIANCÉE	E. JACQUES-DALCROZE
N ^o 1. M. PETITPERRÉ. Au piano : M ^{me} B. VITTOZ	
SPLEEN	
BERCEUSE AU BORD DE L'EAU	Ernest ANSERMET
CODA Première audition : M ^{me} B. VITTOZ	
AMOURS PRINTANIERS D'ACIS LE BERGER	Constantin BRAILLO
<i>Artistes valaisans pour le piano</i> <i>Aux chœurs tous le format en <i>ré</i></i> — <i>Ritornelle pour l'alto</i> — <i>Couplet</i> <i>Sur le thème de l'air de l'opéra de l'opéra</i> — <i>Chœur</i> Première audition : L'Académie	
MÉLANCOLIE	R.-G. PSYCHENOFF
Violon : M. YVES MAJAN. Au piano : M ^{me} B. VITTOZ	
QUATRE PRÉLUDES Op. 10, N ^{os} 6, 8, 2, 15	Emile R. BLANCHET
Première audition : M ^{me} S. DÉRIAZ	
SONATE HÉROÏQUE : 2 ^{me} et 3 ^{me} mouvements	Henri STIERLIN
<i>Allegro</i> — <i>Scherzo</i> Première audition : M ^{me} H. STIERLIN	
DEUX POÈMES ARABES	Constantin BRAILLO
<i>Le serment des Calabres</i> — <i>Kaléidoscope</i> M ^{me} S. DÉRIAZ. Piano, Violon, Violoncelle. M ^{me} M. PETITPERRÉ, MM. KEIZER et PLOMB. Au piano : l'auteur	

Piano ERARD

PRIN DES PLACES : Réservées, Fr. 2. — Premières, Fr. 2. — Galerie, Fr. 1. —
Billet de vente chez M. FETISCH Frères, 101 de Bourg. 15

LES PORTES SERONT FERMÉES PENDANT L'EXÉCUTION DES MORCEAUX

TEXTES AU VERSO

Fig. 6. — Programme du concert du 15 mai 1913, Lausanne.

nouveaux, des effets dramatiques et dynamiques inédits. « [...] Ce qui frappe à première vue dans la musique d'Ernest Ansermet, ce sont les analogies avec celle de Strawinsky. Comme l'auteur du *Sacre du Printemps*, Ansermet se dégage nettement du debussysme. La musique d'Ansermet n'est pas une langue conventionnelle ou savante de sons, mais un retour à ce qu'il y a de plus neuf, de plus primordial

de plus physique dans la vie des sons. Ansermet renonce délibérément au vague et au flou de l'impressionnisme pour employer un langage musical infiniment plus direct et plus contracté. Plus de demi-teintes et d'allusions qui suggèrent, mais une musique qui énonce textuellement, expressément ce qu'elle veut dire. Le soin constant d'éviter les répétitions, la rentrée des thèmes, tout développément attendu, tout abus d'effusion et d'épanchement lyrique. Parfois aussi, la préoccupation de faire du neuf est très visible. Il y a par moments quelque chose de tendu et de trop intellectuel dans cet art condensé et qui oublie volontairement tout ce qui l'a précédé. J'aime mieux Ansermet quand il s'abandonne à sa verve [...]. Pour commencer, les deux *Marches militaires* réduites pour piano à quatre mains et exécutées par l'auteur avec M. J. Nicati, les deux *Chanson de route* pour chœur d'hommes, extrêmement amusantes, écrites dans un ton vraiment populaire, dans un rythme entraînant, sans vulgarité, en tirant tout le parti possible de voix peu cultivées. Il y a des choses délicieuses dans les *Chansons* pour une voix avec accompagnement d'orchestre de chambre [...]. M. Ansermet en a tiré des effets acoustiques et dynamiques d'une nouveauté et d'un charme saisissant. On voudrait réentendre ces petits ouvrages, où il y a parfois un mélange savoureux de naïveté voulue et de modernisme aigu. Ansermet y atteint aisément au pathétique, de même que dans d'autres compositions, il exprime, par des moyens à la fois simples et neufs, une certaine joie de vivre qui est bien de chez nous. Quant aux *Chœurs des femmes fidèles* et aux *Filles qui restent*, ce sont deux choses vraiment émouvantes et belles qui ont beaucoup plu [...] »⁸.

La création de l'orchestre romand dirigé par un chef romand prête au musicien roumain des mots de sincère admiration et de fierté pour cette réalisation retentissante : « [...] Quoiqu'il en soit, voilà qui est chose faite : la Suisse romande a désormais son orchestre, son propre orchestre, dirigé par un chef romand, un orchestre à qui nulle partition n'est défendue, même la plus périlleuse, même *Daphnis et Chloé* du minutieux Ravel, même le *Sacre du printemps* de l'exigent Strawinsky, même, pour tout dire, une symphonie de Mozart. Il y a là un petit bouquet de

virtuoses tout à fait délectable. Il y a des cuivres de tout repos. Il y a une harpe éblouissante. Il y a une mer de violons qui nous baigne de flots tièdes, et sur cette mer, la tête haute, marche M. Ernest Ansermet, prophète en son pays, qui commande aux vagues et d'un geste net, déchaîne l'ouragan ou apaise la tempête. Car il y a surtout, il y a d'abord M. Ernest Ansermet. Sa silhouette svelte et son profil assyrien se détachent aujourd'hui avec une belle assurance et un beau calme sur l'étagement de cet Orchestre romand que son intelligence domine. Nabuchodonosor de la double croche il est heureux, ayant fait réelle sa volonté, heureux comme un roi, en ce royaume du son familier qu'il dompte. Et l'amitié ne nous dissoudra point de redire très haut combien peut justement s'enorgueillir de lui le pays qui l'a vu naître... »⁹.

« [...] Le troisième concert du brillant ensemble national nous a ramenés le type classique du concert dit „d'abonnement“, où Ludwig van Beethoven, par la grâce de Dieu empereur de toutes les musiques, règne en maître, où l'on présente quelque nouveauté à la curiosité des mélomanes de tendances libérales, où l'on termine par une ouverture, et où un soliste notoire occupe trois quarts du programme. Je veux dire que M. Ernest Ansermet a détaillé avec un soin extrême l'ouverture de *Léonore* numéro 3 (Beethoven), et a fait rutiler de tous ses feux *La Péri* de Dukas, qui est une des œuvres contemporaines dont on peut dire à bon droit qu'elles sont à la fois l'apothéose et la faillite de l'orchestre symphonique [...] »¹⁰.

En février 1918, on nous relate l'admiration du public mélomane pour les œuvres de Beethoven, « l'empereur de toutes les musiques », mais aussi pour la musique nouvelle contemporaine ; on apprécie surtout la musique de Paul Dukas (ancien professeur de Dinu Lipatti).

Les longues discussions avec Ansermet sont souvent continuées chez ce dernier, car Brăiloiu était devenu un ami de la famille. De retour en Roumanie (après 1919), Brăiloiu reçoit régulièrement d'Ansermet les dernières nouvelles sur son travail intense et fatigant et sur les concerts qu'il donne dans différents pays. Le chef d'orchestre de réputation européenne ne tarde à aider son ami en le recommandant à la radio en vue de tenir des confé-

rences sur le folklore et la musique professionnelle roumaine :

„Mon cher Constantin,

Je tarde à vous répondre à Paris parce que Marg est gravement malade et que cette circonstance coïncide avec des jours chargés de travail, comme la semaine dernière où j'ai dirigé ici *Orphée* et à Lausanne un Christophe-Colomb d'Honegger, je n'ai plus eu une minute. [...] A mon grand regret je n'ai pu obtenir de Radio Genève une séance pour vous parce qu'à fin mai il y a déjà un concert de musique roumaine avec soliste roumaine (on dit tel) et qu'ils échelonnent. Par contre, Radio Lausanne très disposé, malgré la difficulté de trouver une place au programme fixé deux mois à l'avance. Mais M. Moser (chef des programmes) fixera une date dans la dernière semaine de mai en attendant votre réponse qui devrait lui donner un sommaire ou un résumé de la causerie (censure !) et vous proposera un cachet qui ne sera pas princier mais j'espère pas indigne. Quant à London, écrivez à *Kenneth Wright*, Brit. Broad. Corp. Bristol England, en citant mon nom et en joignant la carte ci-jointe [...]. Je vous embrasse, vôtre E. Ansermet »¹¹.

Le remarquable pianiste Nino Rossi collabore avec le musicien roumain soit à des concerts à Lausanne, soit plus tard lorsque Brăiloiu le propose pour quelques récitals dans son pays. Dans une lettre de 1926, le pianiste exprime ses remerciements et sa gratitude pour cette intervention :

« Mon ami,

J'aurais de tout cœur voulu vous écrire plus tôt... puisque j'ai pensé souvent à vous et à Madame Brailoiu. J'ai été contraint de laisser écouler des semaines entières, à cause du travail débordant. Je vous garde, Brăiloiu, toute ma plus profonde reconnaissance pour ce que vous avez bien voulu faire pour moi à Bucarest. Je veux avoir des nouvelles de votre santé. Je présente mes hommages à Madame et vous embrasse de tout cœur. Au revoir en hiver !! Votre ami, Nino Rossi »¹².

Et une chronique de C. Brăiloiu : « [...] J'ai assez dit combien j'aime, et jusque dans le désordre ou l'erreur, la générosité fantasque de cet Hercule enfant pour ne point avoir à le redire. On ne peut sensément discuter de son talent, ni le louer sans l'aimer. Il faut à cet être tout d'élan

et d'excès, incapable d'économie ou de prudence, notre sympathie sans condition. Il vous pose sans cesse la question de confiance. Et pour ma part, je lui accorde la mienne tout entière [...] »¹³.

Le compositeur-pianiste suisse Henri Stierlin, ancien collègue de Brăiloiu à l'Institut de musique, réalise une carrière extrêmement belle. Ses ouvrages et sa manière d'interpréter nous sont dévoilés dans des chroniques d'une haute tenue. Stierlin s'était imposé à la vie musicale suisse pendant ses études, non seulement par la richesse et la diversité de ses compositions imprimées pendant la guerre ; Brăiloiu le considérait « un des plus féconds musiciens », caractérisé par la délicatesse de l'expression et la noblesses des images :

« [...] Une qualité prédomine chez M. Stierlin : le toucher, en même temps doux et énergique, partout également sonore et net. En plus, il possède le tempérament indispensable pour jouer cette *Fantaisie* : une force physique qui lui permet de dominer l'orchestre par l'éclat des grands accords vibrants de l'„allegro eroico”. Et surtout ce sens avisé du style et du genre qui le préserve de tomber dans les hyperboles si difficiles à éviter dans les œuvres exotiques. Je citerai encore le rythme étourdissant et l'accent sincèrement tzigane que M. Stierlin mit dans l'*Alla zingareze* et le son énorme qu'il tira du Steinway dans le Finale [...]. Une composition de M. Stierlin, *Impression*, petite œuvre très délicate, très savante aussi, où le compositeur a combiné avec un soin infini les harmonies, les timbres, les sonorités. Il est arrivé ainsi à des effets d'une finesse calculée et originale. M. Stierlin a fait toutes ses études à Lausanne avec Mlle Thélin. On retrouve dans son jeu la couleur, l'élégance du style, le sentiment du rythme qui caractérisent la méthode de l'excellent professeur. Le début de M. Stierlin fut aussi brillant que possible, et démontre clairement qu'il n'est point nécessaire de s'expatrier pour faire des études musicales complètes »¹⁴.

« Posons d'abord qu'il y a dans le présent envoi deux de ces ouvrages que nous appelons essentiels : la *Suite romantique* et les 3 études. Mais entre la juvénile facilité de l'une et la gravité des autres quel frappant contraste ! De leur attentif rapprochement ressort avec clarté l'importance du moment présent pour le jeune

compositeur. Les œuvres précédentes, notamment la bouillante *Sonate* (1913) (Chez Rondauz, à Paris) 'révélaient un romantique d'un type un peu spécial, mais un type bien caractérisé. D'un romantique son enthousiasme, son amour de l'éclat, son élan, son ardeur, sa vie violente. De belles qualités assurément, mais de fort dangereuses, car le romantique vit d'excès. Il lui arrive de s'enthousiasmer mal à propos. Souvent ses élans sont inconsidérés. Parfois sa joie fait peur. Aussi bien, l'état romantique ne pouvait-il être chez M. Stierlin-Vallon comme chez tout autre compositeur contemporain qu'accidentel et passager : la *Sonate* en marque le point culminant, la *Suite* le point final. S'étant entièrement réalisé là, l'homme moral qui était le musicien fait ici son testament. Il se sent mourir. Il tire sa révérence. Bien gracieuse révérence d'ailleurs. Tout est comme parfumé de souvenir dans cette *Suite* [...]. On entend de loin des violons qui susurrent un *air de ballet*, une *berceuse* vous blesse de tendresse, un *Scherzando* essaie bien gentiment de vous faire sourire. Des chromatismes estompent l'éclat de la *Tarentelle*. Il y a partout comme une mélancolie d'adieux »¹⁵.

Dans nombre de programmes de concert des élèves de l'Institut ou « des compositeurs de Lausanne », nous les retrouvons avec leurs premiers ouvrages ou comme pianistes accompagnateurs.

Dans la correspondance adressée à Brăiloiu, « son élève préféré », Mlle Thélín donne des informations sur ce musicien-compositeur de grand talent :

„Bien chers amis,

[...] Vous me dites que votre travail languit ? Je pense que vous avez commencé la Symphonie à cordes que je vous ai demandée ? J'ai tout lieu de croire que l'on donnera encore à la radio ce qui a été joué le 22 mars à la Radio : vos *Berceuses* avec l'orchestre Desarzens (excellent !). Si je le sais assez tôt, je vous avertirai le jour et l'heure afin que vous puissiez l'écouter [...]. Henri Stierlin est bien triste. Son fils est très malade et les affaires ne vont pas bien. Le grand Institut Thélín où il avait tant d'élèves est fermé et il n'y a plus rien à faire. Il (Stierlin, nn.) est allé habiter à Morges, rue Du Lac, 75 [...]. Je crois qu'une carte postale de vous lui ferait bien plaisir. Pensez-y ! [...]

Les éléments de mérite de l'Institut Thélín se faisaient connaître par des concerts spéciaux. Dans ses chroniques, Brăiloiu met en évidence les talents remarquables de la directrice de cet Institut d'en-

Grande Salle de la Maison du Peuple

Mercredi 14 Juin 1911, à 8 heures $\frac{1}{2}$ précises

Institut de Musique Thélín

AUDITION D'ÉLÈVES

avec le concours de
MM. PILET (violin), PLOMB (violoncelle), MARION (alto), GUYON (basse)

PROGRAMME

1.	Le Cygne (Extrait du <i>Carnaval des animaux</i>). Violon et Piano M. Jean MARAÏN (Classe de M. Buisson) Accompagnement : M ^{lle} Louise KOURTH (Classe de M ^{lle} Thélín)	C. SAINT-SAËNS
2.	Concerto N° 5 (2 ^{me} et 3 ^{me} mouvements). Violon et Piano M ^{lle} Wynne ALLEN, 2 ^{me} année (Classe de M. Buisson) Accompagnement : M ^{lle} Louise KOURTH	F. SMITZ
3.	Chant du soir Violoncelle et Piano M ^{lle} Isabelle SULLIVAN (Classe de M. Plomb) Accompagnement : M ^{lle} Hélène SANDOZ (Classe de M ^{lle} Roca)	SCHUMANN A. TROWELL
4.	Caprice Violoncelle et Piano M ^{lle} Isabelle SULLIVAN (Classe de M. Plomb) Accompagnement : M ^{lle} Hélène SANDOZ (Classe de M ^{lle} Roca)	HAYDN
5.	Concerto en Ré . Piano, avec accompagnement d'un 2 ^{me} piano. a) Fugue b) Larghetto c) Rondo all'inglese d) Scherzo e) Capriccio Accompagnement : M ^{lle} Germaine CORNET (Cl. de M ^{lle} Thélín)	CAMPANA
6.	Silence . Duo pour soprano et mezzo-soprano M ^{lle} Genevieve WRIGHT et M ^{lle} L. PETITTHÉRIE (Cl. de M. Buisson)	MEINDELBOHN
7.	Romance sans paroles (agile) Violoncelle et Piano M ^{lle} Germaine CORNET (Classe de M ^{lle} Thélín)	LINZ
8.	Consolation Violoncelle et Piano M ^{lle} Germaine CORNET	TCHAIKOVSKI
9.	Mazurka Piano et Flûte M ^{lle} Marie FAHED (Classe de M ^{lle} Roca)	C. BRAHMS
10.	Dédicace . Piano et Flûte M ^{lle} Germaine CORNET (Classe de M ^{lle} Thélín) et Albert Guyon	A. RUBINSTEIN
11.	Sonata . Piano et Violoncelle (1 ^{er} mouvement) M ^{lle} Marie FAHED (Classe de M ^{lle} Thélín) et M. H. PLOMB	SCHUBERT
12.	Les Cloches de Las Palmas . Piano M ^{lle} Marie FAHED	H. STIERLIN
13.	Corège macabre Violoncelle et Piano M ^{lle} Marie FAHED (Classe de M ^{lle} Thélín)	H. STIERLIN
14.	Enigme Violoncelle et Piano M ^{lle} Marie FAHED (Classe de M ^{lle} Thélín)	H. STIERLIN
15.	Dance patoise Violoncelle et Piano M ^{lle} Marie FAHED (Classe de M ^{lle} Thélín)	H. STIERLIN
16.	Wrio en al . Piano, violoncelle (1 ^{er} mouvement) M ^{lle} Marie FAHED (Classe de M ^{lle} Thélín) et M. H. PLOMB	H. STIERLIN
17.	Bois antique Violoncelle et Piano M ^{lle} Marie FAHED (Classe de M ^{lle} Thélín)	H. STIERLIN
18.	Menuet de Martini Violoncelle et Piano M ^{lle} Marie FAHED (Classe de M ^{lle} Thélín)	H. STIERLIN
19.	Quatuor (dans le style des romantiques). Flûte, violon, alto et violoncelle. a) Allegro b) Andante c) Fugue H. STIERLIN, M. PILET, C. MARION, H. PÉLAGIE	H. STIERLIN

Pianos STEINWAY et BECHSTEIN de la maison POLTIEN FRÈRES

Les portes seront rigoureusement fermées pendant l'exécution des morceaux

VOIR AU VERSO

Fig. 7. — Programme du concert du 14 juin 1911, à Lausanne.

seignement musical, ainsi qu'une série des ouvrages exécutés. Le chroniqueur y souligne encore le talent exceptionnel du chef de l'orchestre Kursaal de ce temps-là qui était. E. Ansermet, dont la pièce *Les chansons du petit village*, texte de Ramuz (le même poète qui a inspiré Strawinsky dans *Pribaoutky* « *chansons plaisantes* » pour voix et 8 instruments, et *Berceuse du chat* pour voix et 3 clarinets¹⁷) s'est avérée le meilleur ouvrage de la soirée.

Benjamin Villoton, le président d'honneur de la « Société helvète-roumaine de secours », organise un concert au bénéfice des soldats roumains. Au programme figurait aussi une cantatrice roumaine — Lucrăția Cionea, qui interprétait un *lied* de Brăiloiu sur le texte du poète Octavian

Goga, ainsi que des chansons populaires roumaines (Brăiloiu accompagnant au piano). B. Villoton trouve des mots chaleureux et compatissants pour exprimer sa sympathie au peuple roumain souffrant des rigueurs de la guerre.

petit pays latin des Balkans, coupable d'avoir écouté la voix de l'honneur et du devoir national. En termes vibrants et chaleureux, le puissant orateur qu'est notre grand écrivain vaudois, exprima notre sympathie pour les Roumains qui

Grande Salle de la Maison du Peuple
Mardi 20 juin 1916, à 8 h. précises

INSTITUT DE MUSIQUE THELIN
AUDITION D'ÉLÈVES
avec le concours des Professeurs

M^{me} C. d'ASSILVA DICTION M. F.-A. KEIZER VIOLON M. H. PLOMB VIOLONCELLE

PROGRAMME

ARIA M. R. MÛBACH. Au piano: Mlle G. JACCARD.	Violon	LOTTI.
INVENTION Mlle G. du MARTHERAY.		BACH.
PRESTO de la 3 ^e Sonate. Mlle M. FAUX.	Piano	HAYDN.
ÉTUDE (Gradus ad Parnassum) Mlle A. KOCHAT.		
MÉLANCOLIE M. F. GRELLET. Au piano: Mlle A. VITTOZ.	Violon	G. PITCHENOFF.
LA GRENOUILLE LES TROIS FEES TROIS PETITS OISEAUX DANS LES BLÉS Mlle A.-H. SIVEN.	Diction	ALBERT SAMAIN. JEAN RAMBAUD. JEAN RICHIER.
KREISLERIANA Mlle B. LEVY.		SCHUMANN.
MARCHE GROTESQUE M. André PASCHOUX.	Piano	SCHINDLER.
AVE VERUM SARABANDE ET GAVOTTE M. F. GRELLET - Mlle E. BRION - M. R. MÛBACH	Trois violons	MOZART. CORELLI.
JE SUIS CONTENT LE JALOUX (Poème arabe). M. André PASCHOUX.	Diction	HÉLÈNE VACARÉDO. FRANZ TOUSSAINT.
AMOURS D'ACIS LE BERGER. Artistes 1, 4 et 5: Acis chante - Danse légère - On ronde. Mlle Germaine JACCARD.	Piano	CONY. BRÛLOU.
SONATINE Allegro rustico - tarphello - scherzo - finale allegro Mlle A. VITTOZ et M. F. KEIZER.	Piano et violon	DVOŘAK.
LE FLEUVÉ L'ARDEUR NEDJÉ. Mlle V. RAPIN.	Diction	ALBERT SAMAIN. M ^{me} MATHIEU DE NOAILLES.
SCHERZINO TARENTELLE Mlle G. JACCARD.	Piano	MICROWSKY. H. STIERLIN-VALLON.
TRIO en Ré (1 ^{er} mouvement) Allegro vivace. Mlle B. VITTOZ, MM. KEIZER et PLOMB.		BEETHOVEN.

RÉCITATION et LECTURE: M^{me} d'Assilva.

PIANO CRAND.

Les portes seront fermées pendant l'exécution des morceaux.

Collecte: Le produit intégral sera remis à la Caisse de secours de la Ville de Lausanne.

Fig. 8. — Programme du concert du 20 juin 1916, à Lausanne.

« Samedi, a eu lieu à la Maison du Peuple la soirée latine, organisée au bénéfice des œuvres roumaines, et du comité central de secours de Lausanne. Elle débuta par une allocution de M. Benjamin Villoton, Président d'honneur du Comité suisse et roumain de secours [...] M. Villoton, à la brèche dès qu'il s'agit d'une bonne œuvre à entreprendre, ou d'une noble cause à appuyer, ne pouvait rester indifférent devant les effroyables malheurs qui assaillent depuis des mois le pauvre



SALLE DU CONSERVATOIRE

Lundi 22 avril 1918, à 8 heures et demi du soir

CONCERT

M^{lle} M. CASTELLAZZI. M. NINO ROSSI
M. ERNEST ANSERMET

I. TROIS PIÈCES POUR PIANO. <i>Molto di sole sul presto. Paggia, nel bove. Al „Fontanino“.</i> M ^{me} M. Castellazzi.	ILDEBRANDO PIZZETTI
II. MELODIES (Pascoli) <i>Colloquio (Pascoli) Le pastorelle montanine (Sacchetti) La camicia da morto (Pascoli) Le monachino (Panzacchi)</i> M ^{me} M. Castellazzi et l'auteur.	NINO ROSSI
III. TROIS PIÈCES FACILES <i>Morceau pour piano à quatre mains. Marche Valse Polka</i> MM. Nino Rossi et Ernest Ansermet.	IGOR STRAWINSKY
IV. MELODIES <i>1. Psalms (J. Annunzio) La madre o' figlio lontano (Pantini) Passeggiata (Papini)</i> M ^{me} M. Castellazzi et M. Nino Rossi.	ILDEBRANDO PIZZETTI
V. CINQ PIÈCES FACILES <i>pour piano à quatre mains. Andante Española Balalika Napolitana Galop</i> MM. Nino Rossi et Ernest Ansermet.	IGOR STRAWINSKY
VI. CHANSONS POPULAIRES ITALIENNES M ^{me} M. Castellazzi et M. Nino Rossi.	

Toutes les œuvres inscrites au programme seront exécutées en première audition.

places à 10, 5 et 2 francs
chez MM. Falck, Suter, rue de Bourg, et à l'entrée.

Fig. 9. — Programme du concert du 22 avril 1918, à Lausanne.

souffrent, notre espoir de justes revanches. [...] Puis M^{me} Cionea, cantatrice roumaine, termina la soirée par quelques airs d'Italie et de son pays, émouvants de passion concentrée. Les chansons populaires roumaines, aux modulations savamment étranges ou voluptueuses, furent particulièrement applaudies. L'auteur d'une partie de ces mélodies, un Roumain également, C. Brăiloiu, était au piano... »¹⁸.

Nombre de jeunes gens étrangers — polonais, scandinaves, russes, français, bel-

ges, etc. — venaient en Suisse pour étudier ou donner des concerts « de bienfaisance » afin d'apaiser des souffrances, pour acquérir des instruments de musique ou construire des salles de concert.

les esprits. Dans ses articles, le musicologue roumain mettait souvent en relief les ouvrages dans lesquels il constatait le souci de transfigurer artistiquement la sensibilité spécifique du peuple suisse.

:: CHAPELLE DU VALENTIN ::

Lundi 11 mars 1912, à 8 h.

- - CONCERT - -

DONNÉ
par un groupe d'élèves de l'Institut Thélin, des classes de M^{lles} Thélin et Roorda,
de M^{lles} Brice, Plomb et Keizer
avec le bienveillant concours de M. F. VICAT, professeur de diction.

PROGRAMME

1. Sonate en Ré. (à quatre mains: premier mouvement) <i>Mozart.</i> M^{lles} L. Kourth et B. Cruchon Andante (Violoncelle) <i>Goltermann.</i> Mlle J. Sullivan. Consolation, N° 6, (Piano) <i>Liszt.</i> Mlle G. Cornut. 2. Air de „Bérénice“ (Soprano) <i>Händel.</i> Mlle A. Pflüger. Impromptu (Piano) <i>Schubert.</i> Mlle G. Koiré. Un adieu (Violon) <i>C. Ehlberg.</i> M. C. Pahud. 3. Arabesque (Piano) <i>Debussy.</i> Mlle H. Sandoz. Prélude de la suite „Holberg“ (Piano) <i>Grieg.</i> Mlle M. Pahud. 4. Pastorale (Soprano) <i>Caldara.</i> Mlle M. Petitpierre 1763-1878	Suite en La, (Piano) <i>Hr. Stierlin.</i> a) En préludant, b) Gavotte, c) Sarabande, d) Pastourelle. Mlle H. Stierlin. 5. Trois danses, op. 5. (Piano) <i>C. Brailor.</i> a) Menuet, b) Valse, c) Danse ancienne. Mlle L. Kourth, Mr. C. Brailor. 6. La Procession (Soprano) <i>C. Franck.</i> Mlle C. Bergier. 7. Nocturne (Piano) <i>Chopin.</i> Mlle S. Dériaz. Les étoiles éteintes (Poème) <i>A. Dorchain.</i> M. le Professeur Vicat. 8. Hymne (Piano) <i>B. Godard.</i> Mlle C. Vittoz. Le Crucifix (Duo) <i>Fauré.</i> Mlles Pflüger et Petitpierre.
--	--

Le produit du Concert est destiné à l'acquisition d'un piano pour la Salle de catéchisme de M. le Pasteur Thélin.

* FOTISCH Frères, éditeurs, Lausanne.

PRIX DES PLACES: Réservées, fr. 2. —; Galerie, fr. 1. —.

Billets en vente chez M^{lles} FOTISCH Frères, Rue de Bourg, et Librairie ROUGE, Rue Haldimand.

Fig. 10. — Programme du concert du 11 mars 1912, à Lausanne.

Tout comme dans d'autres pays européens, on discutait en Suisse, avec passion et optimisme, les problèmes de la création et du développement de l'école musicale nationale. Les controverses abondaient à la fin du XIX^e siècle lorsque la musique allemande de Wagner influençait

Une grande compétition musicale est organisée en 1918 à Genève, à laquelle participent les compositeurs des deux Suisses. On présente en plusieurs soirées une série d'excellents ouvrages qui suscitent l'admiration et la joie du chroniqueur roumain. Voici quelques-unes de

ses opinions de l'époque de ce concours grandiose :

« Le grand tournoi a commencé. À deux reprises, les lutteurs se sont affrontés sur les arènes à leur taille : ceux que le lan-

fût qu'à lui. M. Jacques Dalcroze a seul cherché un style national, et l'a plus d'une fois trouvé. Il y a dans maintes *Chanson romande* un accent local si vrai qu'il étonne et attendrit. Mais une hirondelle, dit-on, ne fait pas le printemps »¹⁹.

„Le *Quintette* pour piano, clarinette, flûte, horn et basson de M. Hans Huber, autre gloire musicale de Suisse, est lui aussi — encore que plus légèrement — teinté d'helvétisme [...] La saveur autochtone est avant tout, ici dans la rondeur des mélodies, dans la franchise de la carrure, dans je ne sais quelle bonhomie de l'accent. Mais à tout prendre, l'esthétique discursive de cet honorable, sérieux et robuste ouvrage, en fait avant tout un chaînon de la chaîne où Beethoven, qui la forgea, attacha Brahms à l'arbre de la grande école de rhétorique ; c'est un fruit mûr de saveur saine et modérée. L'extraordinaire virtuosité du compositeur y apparaît d'ailleurs avec un éclat redoublé. L'écriture surtout instrumentale, du *Quintette* est brillante, s'y réalisant comme d'elle-même, les idées qui enchainent sans effort et sans affection. A l'autre bout de la Suisse, M. Jacques Dalcroze, pour la grande joie de ceux qui l'aiment, demeure ce que toujours il fut : un compositeur romand et une personnalité fascinante [...] »²⁰.

En 1918, Ansermet, Brăiloiu et J. Nicati (pianiste) fondent une « Société indépendante des compositeurs de musique de Genève » en vue de stimuler la création nouvelle et d'offrir aux jeunes compositeurs la possibilité d'exécuter leurs ouvrages. Les concerts organisés par les trois coryphées sont intitulés « Musique nouvelle ». Cet événement est amplement et vivement discuté et consigné par Brăiloiu et autres musicologues dans plusieurs périodiques : « Lundi soir, au Conservatoire a eu lieu devant un beau public la première des auditions de musique nouvelle, annoncées par MM. Nicati, Ansermet et Brăiloiu. On y a entendu des œuvres de Ildebrando Pizzetti, Nino Rossi et Igor Stravinsky interprétées par Mlle Castellezzi, MM. Nino Rossi et Ansermet, toutes en première audition [...] »²¹. « Des concerts, les uns sont toute beauté et harmonie, d'autres éveillent l'intérêt, d'autres, enfin, n'excitent qu'une grande curiosité. Les concerts [organisés] par MM. Ansermet, Brăiloiu et Nicati, nous ont laissés sous ces trois impressions diverses [...] »²².

Maison du Peuple, Lausanne

Samedi 15 décembre 1917, à 8 h. précises

SOIRÉE LATINE

au bénéfice des
ŒUVRES ROUMAINES
et du
Comité central de Secours de Lausanne
sous le patronage de M. Benjamin Vallotton
Président d'honneur du Comité suisse et roumain de secours.

- M^{me} **Andrée Welti**, cantatrice

a) Non t'amo più.	Tosti
b) Preghiera di Tosca.	Puccini
c) Chanson triste.	Duparc
d) Psyché.	Pélagiine
e) Pensée d'automne.	Massenet
- Conférence de M. le professeur **Henri Sensine**

VENISE

(avec projections de belles vues photographiques)
- M^{me} **Cionea**, cantatrice

a) Selve amiche.	Antonio Caldara
b) O cessate di piangere.	Alessandro Scarlatti
c) Vittoria.	Carissimi
d) Deux poèmes de O. Goga.	C. Brailor
e) Chansons populaires roumaines.	(Compositeur roumain)

Billets en vente au magasin Quidort & C^e, place Saint-François, 12, et le soir à l'entrée.
Numérotés, 5 fr. et 3 fr. ; Entrée, 2 fr.

La salle sera chauffée.
Les portes seront fermées pendant l'exécution des morceaux de chant.

Fig. 11. — Programme du concert du 15 décembre 1917, à Lausanne.

gage appelle „poids lourds” hier soir, à la Cathédrale ; les auteurs, „poids légers” et „poids plumes” au Grand Théâtre, l'après-midi. En ce courtois combat, les champions des deux Suisses ont montré une rare valeur et la plus parfaite courtoisie. Leurs armes : quator, quintette et symphonies étaient tranchantes et richement ouvragées. Les destins de la musique suisse sont dans leurs mains et ils sont dans de bonnes mains. À la vérité, il faudrait dire : les destins de la musique en Suisse, car il n'existait pas jusqu'à hier de „musique suisse”, à proprement parler. Ce pays, où les excellents compositeurs abondent, n'a pas produit encore une musique qui ne

„audible” — qu’il faudra copier — viendront s’ajouter les notations faites sous dictée et les recueils imprimés... En outre, les Archives promettent d’aider au progrès de la discipline qu’elles servent

VICTORIA HALL

Dimanche 29 Mars 1916

Gr. concordance à
la page 112

CONCERT

donné par

L'HARMONIE NAUTIQUE

(HARMONIE MUNICIPALE DE LA VILLE DE GENÈVE)

sous la direction de

M. Auguste PLEYRE

Professeur au Conservatoire
avec le concours concorde de

M^{lle} Yvonne ASTRUC

Violoncelle, 1^{er} prix du Conservatoire de Paris.

M. G. BOSKOFF

Pianiste.

— PROGRAMME —

PREMIÈRE PARTIE

1. Hermann et Dorotheë, ouverture.....	Schumann
2. Sonate en fa majeur.....	Grieg
Allegro con brio - Allegretto quasi adantino - Allegro molto vivace.	
3. a) Impromptu.....	M ^{lle} Y. Astruc et M. G. Boskoff.
b) Berceuse.....	M. G. Boskoff.
c) Danse paysanne n° 1.....	<u>Sterlin-Fallou</u>
d) Etude, op. 2.....	Scarlatti
e) On ronde.....	C. Braillet
f) Polonaise.....	Blanchet
g) Deuxième valse de concert.....	M. G. Boskoff.
4. Sous les armes, fantasia militaire.....	J. Lamber

DEUXIÈME PARTIE

1. Première symphonie.....	Saint-Saëns
a) Adagio et allegro.....	M. G. Boskoff.
b) Largo espressivo.....	Pugnani
c) Allegro spiritoso.....	Scarlatti-Salomon
d) Prélude et Allegro.....	Pugnani-Kreisler
2. Bourrée fantasque.....	M ^{lle} Y. Astruc.
	Chabrier

Au piano d'accompagnement : M. Léon NIESWIZSKI

Piano PLEYEL, aux soins de la Maison Berguer.

PRIX DES PLACES Loges et première rangée de la première galerie (numérotées, 2 fr.) — Rest-de-chaises et autres places de la première galerie, 1 fr. — seconde galerie, 50 cent.

M. M. les membres honoraires ont droit d'entrée et se font verser sur présentation du coupon n° 2 aux places de leur choix et de leur famille (à l'exception des personnes ayant été reçues précédemment ou qui ont reçu un supplément de 1 fr.). — Les enfants au-dessous de dix ans paieront deux places. — Il ne sera pas délivré de récépissés pour ces places.

Des billets gratuits à l'usage de 8 à 6 h., au Victoria Hall.

Places de bon premier ordre pendant l'exécution des morceaux. — BUFFET au fond de chaises.

Berguer & J. Jaton, Ed. Genevois

T. S. V. P.

Fig. 13.—Concert de bienfaisance du 19 mars 1916, à Lausanne.

par des manifestations publiques telles que réunions et congrès »²⁴.

La presse annonce ce nouvel événement culturel et décrit largement le but des Archives, les rencontres avec Brăiloiu et ses informations de valeur : « ... Aussi les musicologues désiraient-ils sincèrement l'établissement d'un centre « scientifique pour l'étude comparée. Durant un séjour à Genève, pendant la guerre, M. Brăiloiu prit contact avec le professeur Eugène Pittard — qui veille heureusement, on le sait, aux destinées du Musée d'Ethnographie — et avec les autorités municipales dont l'appui fut assuré grâce à Samuel Baud-Bovy. La nouvelle institution bénéficia, dès sa mise sur pied, d'honnêtes contributions étrangères financières, et

certains gouvernements étrangers firent preuve d'une réelle bienveillance. En 1947, les Archives se sont rattachées à la „Commission internationale des arts populaires". La guerre avait interrompu tous

l'écho produit par ce Centre, auquel les gouvernements de plusieurs pays ont fait don de matériaux et d'aides financières, tout en mentionnant l'affiliation, en 1947, de ce Centre à la « Commission interna-



Fig. 14. — Emission à Radio Genève au sujet du folklore des enfants suisses. Sur la photo le professeur Pittard (dernier à droite), C. Brăiloiu (second à gauche) et le groupe des enfants qui ont fourni la collection.

contacts entre les experts. M. Brăiloiu mit à profit son isolement pour approfondir les recherches jusque-là à peu près presque nulles sur le folklore suisse que les Archives, situées sur territoire helvétique, ne pouvaient décemment laisser en cet état. Un ample plan d'action a été élaboré ²⁵.

Le 15 février 1944, lors de la rencontre des musicologues suisses au Musée, on leur annonce la réalisation de leur idéal — la création des Archives. Pour commencer, Brăiloiu y est nommé directeur, secondé par Samuel Baud-Bovy qui devient son ami. Pittard, Baud-Bovy, Gagnebin (directeur du conservatoire) soulignent l'importance capitale de ce centre qui sera enrichi par des dons de musique populaire provenant de tous les pays et on prie Brăiloiu — l'initiateur de ce centre — de s'occuper de son organisation. Le Centre a vraiment offert de grands avantages aux musicologues et aux compositeurs, car une série de ceux-ci y ont fait des conférences publiques, ils se sont réunis en « séances » au Musée afin de clarifier des problèmes fondamentaux : méthodes de collecte, méthodes d'analyse et de notation des mélodies populaires authentiques, etc. La revue *La Suisse* rappelle la rencontre de Brăiloiu (« un des plus éminents musicologues actuels ») avec Pittard dont l'entente a permis d'accomplir cette utile et unique réalisation. La presse raconte en détail

tionale d'arts populaires »²⁶. On annonce également l'intention des Archives d'éditer une « Collection universelle de musique populaire enregistrée », mais ce projet a été réalisé seulement lorsque son initiateur a obtenu l'aide substantielle de l'UNESCO et celle de « L'Association Pro-Helvetia »²⁷. La presse annonce « l'édition d'une première tranche de 50 disques de la collection universelle, choisis parmi les 600 mélodies environ, recueillies aux Archives »²⁸, mais, en réalité, on a édité seulement 40 disques à cause de la mort prématurée de Constantin Brăiloiu (20 décembre 1958)²⁹.

Madame Margareta Lobsiger-Dellenbach, directrice adjointe au Musée d'Ethnographie est une collaboratrice de Brăiloiu à l'organisation du matériel et à la correspondance avec de nombreux pays. Elle a enregistré dans une ample fiche-document — conservée au Musée d'Ethnographie — la vaste activité de Brăiloiu dans le cadre des Archives.

De la correspondance du professeur Pittard avec le musicologue roumain se dégage leur collaboration sincère et fructueuse, le sentiment d'amitié réelle qui les unissait dans les nombreuses actions qu'ils ont effectuées ensemble. Pour ces raisons, lorsque se pose le problème de l'engagement définitif de Brăiloiu aux Archives, Pittard le recommande, dans une lettre

adressée au Conseiller d'Etat, A. Picot, comme un homme de science indispensable : « [...] Le départ de M. Brăiloiu serait pour notre institution un désastre. Il arriverai un arrêt de toute notre activité, car non seulement M. Brăiloiu est en Suisse le seul spécialiste de ces questions, mais son autorité parmi les spécialistes étrangers est également sans contestation. Il est donc indispensable que M. Brăiloiu puisse rester en Suisse afin de continuer sa collaboration à l'œuvre commencée. Nous répétons qu'il est impossible de le remplacer. Son départ serait sans exagération une perte pour la vie intellectuelle en Suisse. [...] l'existence même des Archives internationales de musique populaire est en jeu ; elle dépend de la présence à Genève de M. Brăiloiu. La disparition d'un organisme qui s'avère utile à la culture et aux relations internationales serait pour tout le monde véritablement déplorable »³⁰.

Le 6 février 1950, Pittard rappelle une fois encore l'importance des Archives qui « permettent de sauver *in extremis* des manifestations de musique populaire merveilleuses et souvent étranges [...] et, grâce au professeur Brăiloiu, UNESCO a décidé de s'intéresser aux travaux des Archives [...] »³¹.

Nous reproduisons plusieurs informations dans la correspondance de ces deux savants : désirant enrichir les Archives (A.I.M.P.), Brăiloiu leur fait don d'une partie de ses documents relatifs au folklore roumain, y compris des disques³².

Dans la réponse de Pittard on constate que la Roumanie est bien représentée au Musée et qu'il regrette un éventuel départ de Brăiloiu des Archives : « La Roumanie y est donc représentée d'une manière qui lui fait honneur, et par le nombre de ces enregistrements et par leur haute qualité scientifique que vous avez vous-même signalés dans le Bulletin officiel des Musées de Genève. D'autre part, ce nouvel apport contribue à enrichir sensiblement nos Archives qui ont pris, ces derniers temps, un développement réjouissant, grâce aux dons qui leur ont été faits par de nombreux pays, notamment l'Angleterre, la Finlande, la Suède, etc. Aidés par votre expérience technique, nos efforts ont été donc récompensés, et le centre international d'études folkloriques comparées dont nous avons ensemble formé le projet en 1944 est devenu une

réalité. [...] Votre départ compromet en effet la continuation des travaux de nos Archives et particulièrement l'achèvement du fichier que vous avez entrepris de constituer [...]. Nous nous rendons bien compte que tous les efforts faits jusqu'ici seraient singulièrement compromis, et c'est pourquoi nous avons, pour notre part, fait tout ce qui était en notre pouvoir afin que votre collaboration nous soit assurée. [...] Directeur Pittard »³³.

Entretiens, E. Pittard a demandé au gouverneur de la ville de Genève des fonds matériels pour la poursuite de l'activité scientifique des archives. La réponse du gouverneur a été envoyée en copie à Brăiloiu, qui, à son tour, écrit au Professeur Pittard : « Cher Monsieur Pittard, Si je me suis décidé à vous écrire ce mot, c'est que vous m'avez toujours compris et que je ne risque pas de le voir mal interprété par vous. Je sais par vous-même et plusieurs de ceux qui veulent bien attacher quelque importance à mes travaux que vous êtes en train de faire auprès des autorités genevoises des démarches afin d'obtenir d'elles les « modestes moyens minimum nécessaires à l'administration des Archives internationales de Musique populaire que vous abritez au Musée d'Ethnographie. Or il m'est revenu que l'un des magistrats auxquels vous vous êtes adressé a opposé une fin de non-recevoir donnant pour raison de son refus qu'il lui serait impossible de justifier « d'avoir fait cela pour un étranger ». Je vous serais donc infiniment reconnaissant de bien vouloir, si l'occasion devait s'en présenter, faire remarquer à ce magistrat qu'il ne s'agit nullement, pour la ville et le canton de Genève, de faire quoi que ce soit pour ma personne, ni dans les circonstances présentes, ni dans aucune autre qu'il me viendrait à l'esprit de solliciter d'eux un emploi, et d'autant moins que la subvention demandée est loin de pouvoir couvrir des émoluments pour moi acceptables si précaire que soit à l'heure actuelle de ma situation. Le problème est simplement de savoir si les autorités genevoises attachent quelque prix à l'existence des Archives et sont disposées à me défrayer des dépenses que je ne peux faire pour elles aujourd'hui, toute rétribution de ma collaboration restant hors de cause. D'ailleurs c'est au Musée d'Ethnographie et non à moi que devaient aller les éventuels subsides destinés à cette

fin. Encore une fois pardon de cette mise au point que je crois nécessaire non seulement pour bien établir ma propre position dans cette affaire, mais aussi pour élucider une mention essentielle pour l'avenir

toire de Genève, spécialiste de la littérature et du folklore grecs, est une autre personnalité marquante de la Suisse ; Brăiloiu a collaboré avec lui dans son activité aux Archives et ils entretenaient de lon-



Fig. 15. — C. Brăiloiu aux Archives de Folklore musical de la Société des compositeurs roumains, Bucarest, 1938.

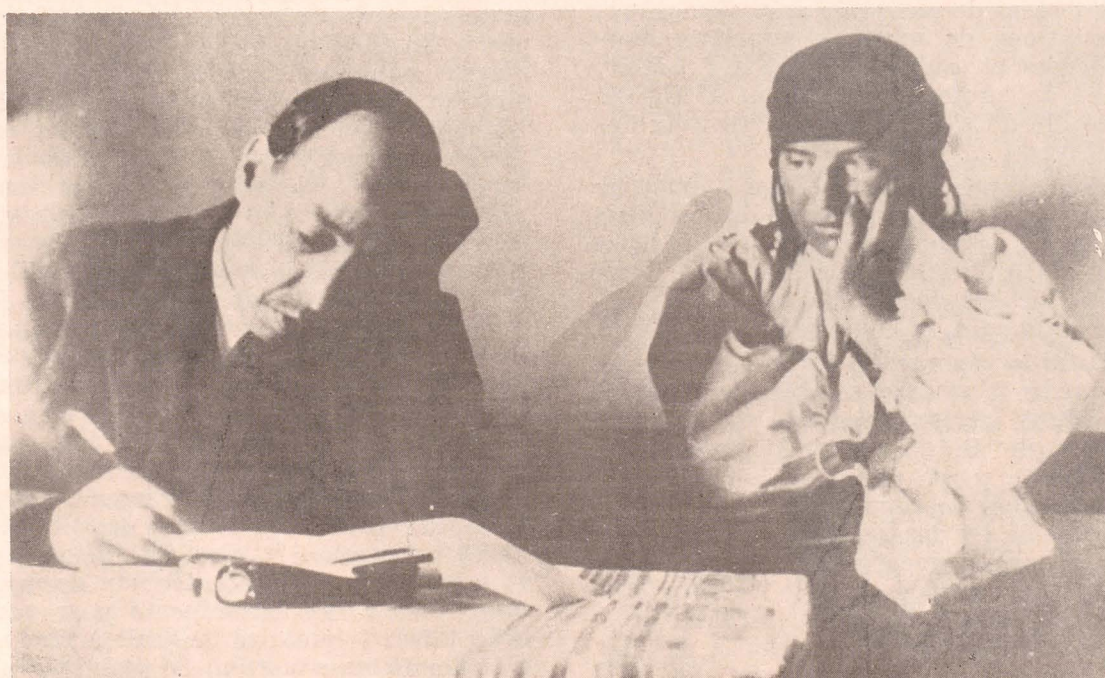


Fig. 16. — C. Brăiloiu complète un questionnaire d'enterrement d'après une informatrice de Gorj.

des Archives, à la prospérité et à l'autorité scientifique desquelles nous sommes tous deux intéressés. Et croyez, mon cher Monsieur Pittard, à mon dévouement très reconnaissant, Constantin Brăiloiu »³⁴.

Le professeur-musicologue Samuel Baud-Bovy, le futur directeur du Conserva-

gues discussions sur la création orale des peuples. Une importante correspondance est conservée au Musée d'Ethnographie de Genève. Baud-Bovy a été un soutien permanent de son travail aux Archives et, après le décès de Brăiloiu, il a publié, en 1960, en collaboration avec Gilbert

Rouget — directeur du département d'éthnologie du Musée de l'Homme de Paris —, la dernière étude sur la *Vie musicale d'un village (Drăguș—Roumanie)* de l'ethnologue roumain.

La directrice de l'Institut Thélin, Mlle Thélin, disposant d'une excellente méthode d'enseignement et douée d'une grande capacité de compréhension de ses étudiants, entretient une vaste correspondance avec son élève préféré; nous y déchiffrons l'amour maternel qu'elle a voué à Brăiloiu, son souci permanent de le tenir au courant de la vie musicale de son pays en lui donnant souvent des conseils afin de supporter les douleurs et les misères des terribles années de la guerre, en lui suggérant même des thèmes de composition, etc. Dans une lettre de 1938, Mlle Thélin lui donne des informations sur les nouveautés musicales de Lausanne et de Genève :

« Bien cher Constantin,

Depuis longtemps je ne sais plus rien de vous et, puisque aucune lettre ne vient à moi, la mienne ira à vous [...]. Grand changement à l'Orchestre de la Suisse Romande. Il quitte Lausanne, absorbé par Genève et aura sauf erreur cent musiciens, dirigés par Ernest Ansermet. Il y a eu, à Lausanne, dernièrement, de grands concerts. Direction : Ansermet; Bruno Walter, Toscanini et Mengelberg. Je les ai entendus à la Radio. Dans un des concerts d'abonnement, Béla Bartók dirigera, en personne, son *Concerto* de piano et orchestre. Que fait votre Folklore? Avez-vous des œuvres intéressantes? Inutile de vous dire qu'une lettre me ferait le plus grand plaisir (pas trop courte). Dites-moi vos pronostics politiques. Ils sont toujours justes. En attendant, cher ami, chère Lucie, je vous adresse mes meilleures pensées et vous assure de ma vive amitié. Bien vôtre, A. Thélin »³⁵.

Le 9 février 1939, Mlle Thélin l'informe sur l'ample activité du chef d'orchestre Ansermet, sur une autre amie, Rette Viret, sur le remplacement du directeur de Radio Lausanne « avant la fin de son mandat ». Elle lui annonce une bonne nouvelle en 1941 (le 27 mars) : Rette Viret avec le quartette double ont exécuté à Radio Lausanne son ouvrage *Berceuses*. Connaissant ses qualités de compositeur, qu'il avait déjà révélées pendant la période de ses études, Mlle Thélin lui suggère de composer une symphonie pour cordes,

en quatre parties, selon le modèle de Mozart :

« Cher Constantin,

Samedi dernier, le 22 mars, Mme Rette Viret a chanté à la Radio des œuvres de Brăiloiu, ainsi en indiquait le programme. Du reste je pense qu'elle a dû vous l'écrire en vous envoyant le journal „Radio”. Sans le moindre compliment, je puis vous dire que cela a été *magnifique* ! Le quatuor avait doublé ses instruments et l'ensemble était superbe ! Rette, bien en voix, y a mis tous ses soins. Il paraît que, à la répétition, le violoniste Desarques, chef du groupe des instrumentistes, après chaque Berceuse, disait : Quel poète ! Quel poète ! en complète admiration de vos œuvres. Il a très bien dirigé le quatuor et l'effet a été considérable. Tout ceci sans compliments, „en vérité”. J'ai écouté vos œuvres avec de grosses larmes, en songeant au beau temps passé où vous écriviez tout cela chez moi, et au temps présent où j'agonise dans un fauteuil. Quelle triste fin de vie. Je trouve que vous devriez écrire quelques lignes de remerciements à cette adresse : „Petit ensemble Desarzens, Radio, La Sallaz, Lausanne”. Ce sont deux frères, excellents violonistes qui jouent très souvent à Lausanne et Genève. En un mot, j'ai été enchantée de cette audition et je vous en félicite. Et maintenant, il me semble que si vous n'êtes pas trop occupé, vous devriez commencer la composition d'une Symphonie pour instruments à cordes. Il faut laisser quelque chose après soi, et en entendant l'effet de votre quatuor, je me disais que vous écriviez admirablement pour les cordes. Faites-le ! En quatre mouvements : Allergro, Adagio, Menuet, Presto finale, selon le plan des belles symphonies de Mozart. Demandez à Lucie (la femme de C. Brăiloiu — n.n.), si elle n'est pas de mon avis ? Et ne souriez pas de cette suggestion [...]. A. Thélin »³⁶.

Mlle Thélin ne cesse de lui raconter les succès et le travail acharné du chef d'orchestre Ansermet, ce grand ami du musicien roumain (27 février 1942). Dans une autre lettre datée le 18 septembre 1942, elle lui annonce la nouvelle transmission de son ouvrage *Berceuses* à Radio Lausanne. Dans toutes ses lettres, mue par une tendresse presque maternelle, l'ancienne professeur tâche de lui faire oublier les malheurs de la seconde guerre mondiale.

Immobilisée dans sa chaise de malade, Mlle Thélin ne quitte plus sa maison, mais elle écoute la musique transmise aux postes de Radio et regrette l'impossibilité d'écouter la Radio Bucarest à son appareil inadéquat. Elle se demande sans cesse pourquoi le musicien roumain n'écoute pas les concerts d'Ansermet aux postes de Radio (lettre du 6 février 1942). Elle lui décrit succinctement les personnages et l'action du livre de son ami de jeunesse Paul Budry : « Quart d'heure vaudoise » dont la lecture est transmise à la Radio locale toutes les deux semaines ; elle lui recommande de lire ce livre à haute voix et en dialecte qu'il n'a sûrement pas oublié. Dans d'autres lettres elle lui annonce l'envoi du programme du Conservatoire et du livre de Paul Budry (lettre du 28 octobre 1942). De toutes les lettres dont nous venons de reproduire une faible partie, il résulte le chaleureux attachement de l'ancienne professeur pour Brăiloiu et le peuple roumain.

Au cours de son activité aux Archives (A.I.M.P.), Brăiloiu est invité à participer à des jurys internationaux, dans le cadre du Conservatoire de Genève : « Acceptez-vous de siéger dans le jury des instruments d'orchestre (clarinette et trompette ?) Les examens éliminatoires auront lieu le samedi 27 septembre de 9 h. à 12 h. et de 14 h. à 18 h. »³⁷.

Il donne également des conférences aux postes de Radio de différentes villes (Genève, Lausanne, Berne, etc.) formulant des synthèses sur le folklore des peuples, à l'Association générale des étudiants et à la « Jeunesse musicale », il organise encore des congrès auxquels participent les musicologues de nombreux pays.

Brăiloiu a déroulé une vaste activité de critique musical dès la période de ses études et jusqu'à sa maturité. De ses dernières chroniques musicales publiées en Suisse, nous avons choisi celles qui révèlent l'amitié d'Ansermet avec le pianiste-compositeur roumain Dinu Lipatti, et l'affection et l'admiration du public suisse vouées aux deux musiciens. Les deux « grands » se rencontrent à Genève où ils donnent plusieurs concerts excellents, dont la perfection de l'interprétation s'allie à la profondeur de l'expression. La chronique du 7—8 juin 1947 écrit le programme et le talent exceptionnels des deux musiciens. Au programme la 1^{re} *Sympho-*

nie du Schumann, le *Concret en mi bémol pour piano* de Liszt et le brillant *Oiseau de feu* de Stravinsky : « Soirée bien digne de Genève, puisque deux institutions dont, à bon droit, elle s'enorgueillit, Croix Rouge et O[ρχestre] S[ymphonique] R[omande] y joignent leurs efforts, pour la défense de ce que cette Europe évanescence conserve de plus précieux et de plus vulnérable, ses enfants — et des Roumains particulièrement — que les fléaux de la paix menacent d'exterminer dans ce qui fut hier le grenier du continent [...]. La main dans la main, avec une conviction égale et unis par la même foi dans leur art et leur ouvrage, MM. Ansermet et Lipatti ont donné vie à ce riche programme où leur maîtrise hors pair et leur intelligence trouvaient le plus heureux emploi — et le plus généreux »³⁸.

Le 25 janvier 1948, Dinu Lipatti donne un récital Chopin : « Dinu Lipatti les aborde (les pièces — n.n.) avec son savoir-faire sans défaut, mais d'un cœur simple qui n'y recherche que ce qu'ils recèlent réellement : et c'est assez. Il s'est montré semblable à lui-même, c'est-à-dire le meilleur parmi les meilleurs, également éloquent dans la véhémence et dans l'extase. Il avait dédié son concert à une œuvre généreuse genevoise. Dans les acclamations qui l'en ont remercié, on percevait, outre l'admiration qu'elle lui doit, la tendresse maternelle que lui porte la ville, d'où le sort inclément a voulu que parte son envol »³⁹.

De ce que nous venons d'exposer, il faut retenir une série d'idées relatives aux relations roumano-suisse. Depuis le début du siècle (Pittaid — Iorga) jusqu'à peu près à nos jours, les Roumains ont entretenu d'étroites liaisons d'amitié et de collaboration scientifique-artistique, en vue de réaliser des actions de valeur locale ou mondiale (« Archives internationales de musique populaire », « Collection universelle de musique populaire enregistrée ») qui n'auraient pas été possibles sans cette utile et fructueuse collaboration.

Les relations des hommes d'art continuent de nos jours entre les successeurs de Brăiloiu et les deux institutions — Le Musée d'Ethnographie de Genève et l'Institut de Recherches ethnographiques et dialectologiques de Bucarest — une collaboration *sine qua non* pour la réalisation d'actions de valeur culturelle.

¹ Les copies ou les photocopies des documents présentés dans cet article proviennent du Musée de l'Homme, département d'ethnologie de Paris, du Musée d'ethnographie de Genève, de divers amis de Genève de Brăiloiu (Samuel Baud-Bovy, De la Croix) et de son épouse, Lucia Brăiloiu (Bucarest) qui possède des actes originaux dans la collection personnelle. Je tiens à remercier à cette occasion tous ceux qui ont eu l'amabilité de mettre à ma disposition les informations et les documents nécessaires.

² Constantin Brăiloiu, *Opere* (Œuvres). Edition soignée par Emilia Comişel, vol. III, Bucarest, 1974, p. 32 (*Tribune de Lausanne*, 1911).

³ Idem, p. 109 (*Tribune de Lausanne*, 1919).

⁴ *Ibidem*, p. 39 (*La vie musicale*, le 1 mars, 1912).

⁵ *Ibidem*, p. 33 (*La vie musicale*, le 15 janvier, 1912).

⁶ *Ibidem*, p. 76—77 (*Tribune de Lausanne*, le 17 août 1918).

⁷ *Ibidem*, p. 27 (*La vie musicale*), le 1 décembre 1911).

⁸ *Ibidem*, p. 59—60 (*Gazette de Lausanne*), le 23 mai 1918).

⁹ *Ibidem*, p. 54 (*Tribune de Lausanne*, 1918).

¹⁰ *Ibidem*, p. 46 (*Tribune de Lausanne*, le 31 janvier, 1918).

¹¹ Lettre de E. Ansermet à C. Brăiloiu, Genève, le 30 avril (1929—1930?). Collection E. Comişel.

¹² Lettre de Nino Rossi à C. Brăiloiu, Bologne, le 20 mars 1926. Collection E. Comişel.

¹³ C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 52 (*Tribune de Lausanne*, le 14 mars, 1918).

¹⁴ *Ibidem*, p. 13 (*Tribune de Lausanne*, le 11 mars 1911).

¹⁵ Manuscrit de C. Brăiloiu datant de 1918 qui se trouve au Musée de l'Homme, Paris.

¹⁶ Lettre de A. Thélin à C. Brăiloiu, Lausanne, 21 août 1941. Collection E. Comişel.

¹⁷ C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 109 (*Tribune de Lausanne*, 1919).

¹⁸ Idem, *Soirée latine*, in *Feuille d'Avis de Lausanne*, le 18 décembre, 1917.

¹⁹ Idem, *Opere* ..., p. 64—65 (*Tribune de Lausanne*, le 17 juin, 1918).

²⁰ *Ibidem*, p. 70—71 (*Tribune de Lausanne*, le 20 juin, 1918).

²¹ Idem, *Musique nouvelle*, in *Gazette de Lausanne*, le 23 avril, 1918.

²² Idem, *Musique nouvelle*, in *Feuille d'Avis de Lausanne*, le 2 mai 1918.

²³ Bref historique. Le 18 décembre 1943, C. Brăiloiu donne au Musée d'Éthnographie de Genève une conférence sur « Les Rites funéraires en Roumanie », dont le succès a été mentionné dans la presse. Le musicologue roumain fait la connaissance du directeur du musée, le professeur Eugène Pittard, un nom connu en Roumanie dès la dernière décennie du XIX^e siècle, lorsque celui-ci a entrepris des recherches d'anthropologie en Roumanie avec Nicolae Iorga.

La conférence a été suivie par des discussions et une interview du directeur Pittard — présentée aussi à Radio Genève (le 24 janvier 1944) ; Pittard accepte avec un

grand enthousiasme la suggestion du musicien roumain, en contribuant passionnément à la fondation des Archives internationales épaulées par son musée. Brăiloiu confesse qu'il avait envisagé ce projet dès 1928 lorsqu'il s'était adressé à l'Institut international de coopération intellectuelle. On lui répond que « le projet de création des Archives phonographiques pour l'étude comparée de la chanson populaire » sera présenté en juillet prochain à Genève, devant la sous-commission des lettres et des arts. (Lettre du 22 juin 1929).

Le même projet avait été présenté aussi au Congrès de Folklore de Paris (1937) par les spécialistes d'autres pays qui avaient pensé aussi à un centre international de ce genre mais, le déchaînement de la guerre avait mis fin à toute action dans ce sens. Donc, en infusant un puissant écho au grand anthropologue suisse, le rêve des musicologues se réalise.

²⁴ C. Brăiloiu, *Les Archives internationales de Musique populaire*, in *Bulletin du Musée d'Ethnographie*, Genève, 1941.

²⁵ J. de F., *Au Musée d'Ethnographie. Les Archives internationales de Musique Populaire*, in *Le Courrier de Genève*, le 9 août 1949.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ J. de G., *Les Archives internationales de Musique Populaire*, in *Le Mondain*, le 30 janvier 1945.

²⁸ Re. B., *Au Musée de l'Ethnographie. Les Archives internationales de Musique Populaire*, in *Journal de Genève*, le 12 février 1950.

²⁹ Cette première tranche, comprenant seulement 40 disques, a été copiée dans les conditions techniques actuelles au Musée d'Ethnographie en 1985, à l'aide du nouveau directeur du Musée, M. Louis Necker, et de M. Laurent Aubert, chargé d'organiser ces Archives rouvertes 25 ans après le décès de son initiateur.

³⁰ Lettre du directeur E. Pittard au Conseiller de l'Etat A. Picot, Genève, le 18 mars 1944. L'original au Musée d'Ethnographie de Genève.

³¹ J. de F., *Au Musée d'Ethnographie. Réunion du Comité des Archives internationales de Musique Populaire*, in *Le Courrier de Genève*, le 16 avril 1949.

³² Cf. lettre de C. Brăiloiu adressée à E. Pittard, le 1 août 1946. Collection E. Comişel.

³³ Lettre de E. Pittard à C. Brăiloiu, Genève, le 23 août 1946. Musée d'Ethnographie de Genève.

³⁴ Lettre de C. Brăiloiu à E. Pittard, Genève, le 12 février 1948. Musée d'Ethnographie, Genève.

³⁵ Lettre de A. Thélin à C. Brăiloiu, Lausanne, le 17 septembre 1938. Collection E. Comişel.

³⁶ Lettre de A. Thélin à C. Brăiloiu, Lausanne, le 27 mars 1941. Collection E. Comişel.

³⁷ Lettre de Elie Gagnebin à C. Brăiloiu, Genève, le 6 septembre 1947. Collection E. Comişel.

³⁸ C. Brăiloiu, *Opere* ..., p. 138—139 (*Journal de Genève*, les 7—8 juin 1947).

³⁹ *Ibidem*, p. 140 (*Journal de Genève*, le 25 janvier, 1948).

1. The archetypal Yin-Yang coupling (a general symbolic rendering of the *relative binary opposition* chosen from the hosts of possible formulations for its rich, long-standing tradition and for the complexity of associated ideas thus suggested) signifies *the basic energy bipolarity, the equilibrium, the symmetry and the interchangeability of the unifying forces at play in the Universe*.

1.1. From the archetypal binary association defined in analytical psychology due to Carl Gustav Jung, we retain those referred to as *Persona-Ombra* and *Animus-Anima* or the *Father-Mother* archetypes; notwithstanding the underlying opposition of all these, the first two cannot be apparently assimilated, *via* abstraction, with the Yin-Yang model (the same as this model cannot be itself merely reduced to or identified with the Diad, the differentiation, the binary opposition, a.s.o., as it supplements peculiar meanings to all these).

1.2. In fact, the *Persona* (10, 81) appears as a fragment of the collective psychism, *a compromising structure between the individual and society* (which, in a faithful translation, would mean “mask”), actually *a complex* better organized than all the other possible (10, 159) and which would permit a reasonable work of an individuality against a given social context, according to some coordinates pertinent to both the individual and the collectivity. The *Persona* archetype is not identified with the *Ego* (the conscious core of the personality, by far more diversified in substance), save for pathological cases (which rest for instance, on *a regressive reconstitution of the Persona* against the background of *personality inflation through a critical understanding of reality*). Each being is however followed by its *Ombra* (9, 153), an archetype expressing the hidden, low, primitive, frequently repressed side of personality, without being essentially good or bad; the less it is incorporated in the conscious life, the “darker” is the *Ombra*, and the danger of *personality split* and *Egodisturbance* is pending. Conversely, a harmonious integration of the *Ombra* brings man closer to wholeness and makes him richer and more complex (which is by no

A STUDY OF MUSICAL ARCHETYPES: (IV) THE ARCHETYPE OF ALTERNATING CONTRARY ELEMENTS (YIN-YANG)

Corneliu-Dan Georgescu

means tantamount to saying that in this way he approaches perfection) (14, 100).

1.2.1. The *Anima* archetype is fairly important in Jung's psychology, being continually re-visited, each time with further observation (9; 10; 12; 14). There is no full symmetry, as it might seem, in respect of the *Animus-Anima* relation, because the concepts are pertinent to different realms and assume thus distinct meanings and roles (there exists, for instance, a particular compensating relation between the *Persona* and *Anima* archetypes) (10, 147). The *Anima* archetype seems to have also a *relational function between the conscious and the unconscious* inasmuch as its aim is to unify or integrate the elements of the unconscious with the conscious (9, 54); the *Animus* archetype can be considered as having *a prevalingly discriminating organizing function*, its role being to distinguish, know and control. In both cases we have “partial personalities” (9, 54), *fragmentary, incomplete portions* of a psyche (a “female minority” for man or a “male minority” for women, dissimulated under the threshold of consciousness) (9, 86) that can *integrate or project* (worst of all, *repress*) basic complementarity constituents of its *individuation*, i.e. the accomplishment of a whole, balanced, harmonious personality.

1.2.2. With the concept of *individuation*, we assume a dynamical view on the personality of an individual. The persona-

lity is thus conceived as *continual development*, which can itself fail in neurosis, be temporarily discontinued or just for good, by external and internal factors, the same as it can lead to a real maturation. *Individuation* actually develops through the alternance of two equally-necessary complementary processes: a *regressive* aspect (which would consist in the adaptation to an inner realm, prescribed by the exigencies of one's own *Ego*) and a *progressive* aspect (which would consist in the equally vital necessity to self-adapt to the condition of the external environment). The former aspect entails a *subjective, inner process of integration*, whereas the latter subtends an *objective process of "relation to the others"* (13, 61) (14, 96). Ordinarily, *individuation* represents a *continuous action*, whose constituents unfold in a harmonious reciprocity. The sense of their alternance was faithfully intuited by Goethe, who associated them with the systole-diastole relation in the work of the heart, persistence in only one of these stages meaning death (13, 59). Let us note that *regression* and *progression* processes should not be taken for the *introversion-extroversion* typological bipolarity, which is at play at a different level (13, 61).

1.3. Notwithstanding the bipolar aspect of the *Persona-Ombra*, *Animus-Anima* archetypal couples, which is roughly compliant to a Yin-Yang-like typology, a more faithful compliance seems to exist in the case of the *regressive* and *progressive* processes entailed by *individuation*, given their overt dynamic and compensating nature (thus, *regression* subtends an Yin-like limitative return unto itself, whereas *progression* entails a Yang-like, expansive, adaptive drive to the outside). However, change and dynamism are inherent even in the apparently most statical binary division of psychological types into *introvert* and *extrovert* personalities, these types being defined by the *movement of the psychic energy (the libido) between the subject and the object* (11, 323). The *introverted* type is defined by its considerable regard for subjective factors in its relation with the outside world, its reserved attitude *vis-à-vis* facts in general, its rich, profound, original inner life, but running the risk of disaccommodation, egotism, neurasthenia or emotional out-breaks disproportionate if referred to their

apparent causes, through the compensatory reaction of the unconscious; the energy moves *concentrically*, in compliance with the Yin principle. The *extroverted* type depends instead on exterior events, assumes a more active manifestation in the environment in which it lives, communicates its ideas, impressions more effusively, accustoms itself more easily to any unexpected situation, may have a more superficial inner life yet more enthusiastic, generous, open-to-the-world, and may, in extreme cases, fall into energy-waste, the need to be liked by anyone, hysteria, or, by a compensatory reaction of the unconscious, into fixed ideas abusively transferred in incoherent, whimsical actions. The motion of the psychic energy is *eccentric*, in conformity with the Yang principle. These two general psychological types are associated, in Jung's view, to other four functional types, defined by the preponderance of *rational, emotional, intuitive* or *sensory* processes; these would function, in an equilibrium proper to each subject, by associating a prevailing, principal function with a secondary function: the *rational-sensory* association would lead to the *practical-intellectual* type, the *rational-intuitive* association to the *speculative-intellectual* type, the reversed association, i.e., *intuitive-rational*, to the *artistic-type* a.s.o.). Against the background of the two principal psychological types (*introverted-extroverted*), these four functional types *add peculiar hues to a binary scheme* in which the action of the Yin-Yang principles is still visible.

1.4. Generally, the archetypes introduced and discussed by Jung are complex notions, which do not always assume a unique meaning, resist a limitative definition, are sometimes dimly differentiable, or have no well-defined symmetrical item, etc.; their tentative use in music — in the sense shown in (5) and resumed in (6; 7; 8) — raises, no doubt, further difficulty. If the art of sounds is viewed as an *image* of the psychic life, and a musical piece is regarded as a *personality in the making*, we could note in the *individuation* of this the stages known as *regression* (when the musical ideas seem to concentrate, reduce to what is essential) and of *progression* (when the ideas seem to be in expansion, varying, assimilating new information, etc.). Similarly, the *Persona-Ombra* archetypal coupling could be re-

presented by the relatively conventional, ordered, reasonable aspect, adapted to a given public etc., and the underground, non-conformist, non-ordinable, almost-disorderly state, and the *Animus-Anima* coupling by the unstable, whimsical, divergent aspect of an idea (an aspect which can lead through integration to an obvious enrichment of an idea) or by the rigid, law-sanctioning, somewhat formal, schematic aspect (which can, through integration, relieve the logical structure of an idea). We could illustrate the first case with the 2nd "feminine", contrasting theme the variational aspect of some resumed themes, and the second case with the pre-established tonal level of a form, the stiffness, of the square-based structure of a phrase, a.s.o.). Keeping this in view, the *transference* process — concerned as a projectional phenomenon of a psychic archetypal content on an object or external psychological phenomenon (virtually, a frequently used yet basically deficient subterfuge) might be illustrated in a musical piece by a non-integrated, "naturalist", inappropriate inclusion of some "alien musical objects" (as are, for instance, quotations and hints to other musical languages); this transference suggests through the material, sensory, "lower" nature of the chosen object, a *projection of the Anima* (i.e., of the colouristic, decorative, ornamental factor, which cannot find support *within* the given musical language and appears instead as an artifice seemingly invigorating the structure, but actually inducing a lower structural coherence and increased vulnerability) or alien schematic items (as are, for instance, logical-mathematical structures having no associated artistic-sensorial correspondent). Through the rigid, formal nature of the chosen procedure, this *transference* suggests a *projection of the Animus* (i.e., of the basic, internal-"strength" factor, which is not created by the work in compliance with its needs and is instead borrowed from the outside, the effect being only apparently organizing and leading actually to a weakening of the vivid, spontaneous, organismic character of that music). A work of musical art can thus be regarded as a personality that can find its *individuation*, can become accomplished in its own, peculiar, really creative, genuine manner, by integration of the elements of its structure associated to these archetypes,

or can "fail" in one or more of these respects. The same ideas can be formulated by extension to the study of a certain musical style or trend; there exist thus "imperfectly accomplished" periods, kinds of music — however relative would this term seem in assessing a work of art, because we do not focus on its aesthetic aspect — where, for instance, the *Ombra* archetype would burst in, enforcing the informal, the disorder, the accidental, the randomness, against a cultural background in which the *Persona* archetype had established an unacceptable conventionalism, or "unbalanced" kinds of music, showing preference for complementarity by either *projecting the Anima archetype* (by collages, admixture of apparently irreconcilable musical genres, ordinarily closer to the senses, in response to a period of prevailing coherence), or, conversely, by *projecting the Animus archetype* (through rigid formal models, i.e., "formalism", schematism, in response to a period with prevailing purely colourful music of weak inner structural grounds); in the first case, music can be expressive, colourful, pleasant yet superficial, "deficiently built"), whereas in the second case, it is strong, well-proportioned, yet dry, inexpressive. Any attempt at detecting *psychological types* or their *functions* in musical patterns is all the more difficult as these do not always seem to be easily dissociable even at a purely psychological level. That is why, it seems more interesting to seize the *rational, emotional, intuitive, sensory* side of a musical piece viewed as a specific, pertinently dosed unit of these four functions, rather than noticing the way in which a rational, emotional, intuitive sensorial kind, for instance, would look like.

2. The thorough-going significance of the Yin-Yang archetypal couple can only be fully understood considering the cultural background responsible for this symbolic definition, i.e., in relation to the *Tao* (or *Dao*) concept, whose obvious archetypal plurisemantics would justify an independent approach. Like the Yin-Yang couple, Tao is a basic notion in the ancient Chinese philosophic thought, being older than the period marked by the thought of Lao-Tse (Lao-Tzi) or Confucius (who contributed in fact to its formulation), and assigned to the legendary emperor Houan-Ti (3rd millennium B.C.) (2,8). Tao denotes

the primordial Unity, the ineffable Principle, outside the relation with time and space, which precedes the Sky and the Earth, the Absolute, the Ultimate reality, the uncountable, the non-being containing the virtuality of the being, Vacuity whencefrom Plenitude springs, the obscurity, having the incipients of light; it has no origin or end, exists in itself and for itself, being unsizable, undefinable, inexpressible, both the course travelled and its accomplishment, the clarifying light. However, the Tao thus named is not the eternal Tao: the name defining it is not the immutable name. As a concept of non-theistic source, it is not subject to the risk of anthropocentrism; much to the contrary, it calls attention on the two-fold nature of the Principle: its immanence vis-à-vis the world, and, likewise, its transcendence. Tao is compared to the original Vacuity; from it comes the One — the primordial soul, Two — the Yin-Yang couple, Three — the above-mentioned couple plus Vacuity (2,8—83).

2.1. The Yin-Yang principle (also called Ti-Tien: Earth-Sky) represents, on the one hand, the two forces in nature, the principle of duality impregnating the world of manifestations, and, on the other, the cosmic order, because it operates under the action of Tao. It is assigned two traditional graphical representations which illustrate the two forces of the Universe (terrestrial/celestial, obscure/light, feminine/masculine, negative/positive, passive/perfection/active perfection) in fair equilibrium; the dynamic representation suggests interpenetration, alternance, reversibility. The Yin-Yang components are strictly interdependent, being unable to exist one without the other, completing each other, calling each other in an endless cycle. Thus, there is no question of an irreducible, strict dualism because they are reabsorbed in the unity of Tao; the opposite forces are only different aspects of one and the same reality, having the multiplication and reunion functions, the equilibrium in which they remain deriving from the harmony of their interaction rather than from their conflicting struggle. Since they are neither substances nor entities, and represent a principle inherent in the whole of the world manifestations, their perpetual interaction conditions all the changes and alternances of contrary forces, they are the source of all possible

combinations of oppositions, of all complementary factors in nature.

2.1.1. The Yin principle determines all that is negative, dark, weak, feminine, potential and natural; it relates to the initial chaos, the dark, the mother-earth, the forces of inertia, to what means contradiction, condensation, coagulation, to the northern, shadowy, cold-affected regions, to night, winter and also to the mother element, to leniency, understanding, passivity, sweetness, wisdom, the keel, silence, water, garden, silver, pearl, moon. The Yang principle determines the darkness-clearing light (and for this reason, Yin always foregoes Yang in traditional representations, because darkness, death precedes — and succeeds to — light, life), the motion, the positive energy, the expansion, the dissipation, the evolution, the father-sky, and relates to the southern, sun-bathed regions, to day, summer, the paternal aspect, justice, method, energy, the bones of the body, the house, the mountain, gold, jade, fire, and the sun. In terms of the symbolic geometrical representations, they are expressed by the Square and the Circle, respectively (as images of the Earth and the Sky); applied to the two hypostases of man — immobile, passive and moving, active, respectively — they determine the internal life, the heart, the emotions, the instinct, the excitement, the intuition, and the fertile activity, the spirit, the intellect, the reason, respectively. Although there exists an obvious, closer relation between Vacuity and Yin, the Yin-Yang couple virtually determines the dynamic law of the real, marked by *Full*, acting in it, the *Void* being only the functional place in which the change occurs. Association of the Yin-Yang couple with the notions of “evil” and “good” should be avoided, as the latter notions are more limitative, irreconcilably opposite; but in Chinese thought, in which these concepts are born, the day, for instance (like virtue and good), can only exist in relation to the night (or vice, evil), because Yin and Yang are not merely *complementary* but also *inevitable*: when something is stated, one states also its opposite. Besides, *the universal law of change*, enforced by the Yin-Yang interaction, calls *the reversibility law* into play. Tao alone is unchanging, eternal; *in the realm of duality, there cannot exist a durable stability*, “good” can at any time

become “evil” and conversely. Each element “rises” unto its summit, then “falls” inevitably, revealing thus its opposite. The higher unity, the coherence of the whole, the “health” appear only when the two forces are at play in perfect harmony; if the equilibrium between them is lost, if the two forces start opposing, striving to dominate each other, then they become destructive, the result being the disintegration of the unity, “suffering”. In terms of the classical Chinese painting, the *Void-Full* play engenders a Yin-Yang multi-storied alternance, in which, for instance, the Mountain is Yang and the Water is Yin, but with respect to the Sky — which is Yang — they together signify the Earth, which is Yin, etc. (1,82).

2.1.2. The symbolic significance of this archetypal couple is fully accounted, perhaps in a manner unique in the history of the human civilization, in *Yi King* (“*The Book of Transformations*”), whose core it is. With the aid of some elementary signs (the dashed line for Yin and the continuous line for Yang), the four possible binary combinations are built and by adding a third element, one constructs the eight trigrams — signs carrying a rich symbolism in an attempt to embrace, in archetypal terms, the whole reality of man’s psychic life, viewed in its continual transformation. These eight trigrams are reunited in a dual scheme (the so-called “Anterior” and “Posterior” Sky, respectively) (18, 16); on the other hand, they themselves combine in pairs, yielding 64 distinct hexagrams (which can be *fixed* — “bright” or “obscure” — or *mutable*, leading to those transformations that are the essence of this edifice). *Yi King* distinguishes between three kinds of transformations: 1. *the non-transformation* (an indispensable background, which renders a transformation proper or a change perceptible); 2. *the circular transformation* (which reverts to the starting point); 3. *the irreversible* (“open” transformation (18, 322). However, the symbolic nature of this building does not end here; from the interaction of the eight basic trigrams spring the five substances (in Chinese thought, *Fire, Water, Wood, Metal* and the *Earth*), themselves included in a unique system (“The Plane of the Yellow River”), which establishes relations with the cardinal signs, seasons, the nine principal numbers (18, 347). Expressing the univer-

sal dualism and complementariness, the Yin and Yang principles are hence inseparable, and the rhythm of the world is given by their alternance (they “decompose” the time into periods and the space into regions). Thus, there is no wonder that the semantic sphere of their symbolism (on which we cannot insist here) is so rich. Besides the already-quoted binary couples, we could likewise recall the interior/exterior, closed/open, precipice/summit, snake/vulture, Eve/Adam, descent/ascent, black/white, left/right, bottom/top, equinox/solstice, winter solstice/summer solstice, etc.). We note the existence of some symbols lacking a symmetric correspondent (for Yin: the box, the vase, the cavern, the daybreak, the swan, the flower, the lilly, the forest, the rhomb, the plain, a.s.o. and for Yang: the stag, the lamb, the horse, the lion, the knight, the knife, the arrow, the axe, the corn, the iron, the cock, sulphur, etc.) (2). Whereas the great majority of ordinary symbols can be at least univocally attributed to either of the Yin-Yang principles, if not binarily grouped according to their correspondence to these principles, there exists, however, a special category of symbols which seem to express precisely the lack of polarity, the uncertainty: the cross-roads, the labyrinth, the scales, the cross, the fog, the crepuscle, the sieve, the test, the window, the door, the gate, the coin, the thread, the chain, the ladder, the bridge, etc.

3. In music, a distinction should be made between the two basic analytical levels of the musical phenomenon (this distinction is in compliance with the traditional graphic representations of the Yin-Yang principles): *the static level*, relating to the musical paradigm, the “*hors-time*” structure, and *the dynamic level*, relating to the musical syntagm, the relations which are established *in time* amongst musical objects. The consequences of this dichotomy are obvious: a statically viewed musical structure can assume a Yang character, whereas viewed in succession — hence, dynamically — it can exhibit a Yin character, if the succession leads to a relative decrease in energy. In terms of *transformation*, according to the Yin-Yang principles, it is natural that what begins as Yang should become inevitably Yin and conversely.

3.1. The analogy between the rest and *Void*, and between the sound and *Full* is obvious; however, musical reality may be such that the role of the *Void* be played by a *passive musical background* (*tenuto*, pedal notes, accompaniment, etc.), in relation to the *active musical events* (prevailing musical objects, situated on the groundfloor, the leading voice, etc.). Similarly, ordinary, apparently univocal notions, like those of *order* and *disorder* — comparable to the *Persona-Ombra* archetypal couple — may be assigned several interpretations. First, one can distinguish an obvious, *explicit order* (given by accurate musical notation, a visible scheme the author's declared intentions) and a non-stated, *implicit order* (which, seemingly paradoxically, may be seized in the absence of or by contradicting the earlier-stated factors). Thus, improvised music — as is, for instance, the cadence section of a classical instrumental concert, a piece of traditional Indian music or, as limit case, an outcome of the *Freies-Zusammenspiel-practice* (collective improvisation) — can itself contain a “natural”, involuntary order (common places, automatisms, repetitions) superior to music notated down to the minutest details, but which avoids systematically the predictable factor. Hence, the scheme/improvisation, written/oral or determined/random relation does not necessarily reproduce the order/disorder relation. In fact, it is not in the least easy to define what *disorder* means for an artistic work. In principle, it might seem easy to consider that *all that is alien to a certain musical paradigm, defined by the work in question, is disorder* (for instance, the *cluster* versus the classical harmonic functional system, or — searching for a graphical correspondent — the curved line in a system of straight lines, and, on the other hand, also the waving line in a system of straight lines or the broken line in a system of continuous lines, be they straight or curved, a.s.o.). However, *disorder* is apparently a highly relative notion since what is defined as such in a certain system can be considered as *order* in another; hence, it can only be defined in a concrete context, by special reference to the terms of that context. But this context can itself develop, it can change in time and what used to be felt at a certain instant as *disorder* may be incorporated in a new system, which is more complex

than the preceding one, as a *new order*; this procedure is current in the evolutive musical form, based on the *progressive archetypal building principles*. Thus, in a fairly structured music, as the European classical music is (which gave concluding mainstays for the definition of the *Birth* and *Death* archetypes) (8), the thematic development i.e., the decomposition, confrontation and deformation of ideas, themes, in relation to a certain tonal instability, a more dissonant tinge of harmony, a more agitated rhythm, etc.) appears as a relative and temporal *disorder* if referred to the *order* suggested in the *exposition* and re-established in the *reprise*, in a *sonata form*, the same as a chromatic scale appears in a similar position versus a diatonic scale or versus a consonant trison. Any deviation from some *previously suggested and established tempo, dynamical level, tonality, orchestral-colouristic formula or syntactic category is seized as a deviation or violation*. But it can only be detected in the *temporal unfolding of music, at a certain, transient, fugitive instant*, because it can be followed by the *integration of these elements into a new whole in the subsequent moment*. Hence, *the dynamical vision opposes again the statical one*. This view can be extended to a group of works, to a style or general stylistic context, for which one can define the factors *re-organizing, ordering* what had “disturbed” the preceding epoch.

4. Let us now try to find the forms under which the Yin-Yang principles act in terms of the basic musical structures.

4.1. Considering the *height of the sound* (a parameter dictated by the sound frequency), the low-pitched compass (the low sounds) is, as a rule, of a Yin character, whereas the high-pitched compass (high sounds) is of a Yang character, by the various tensions they exhibit rather than by a symbolic equivalence with the Earth-Sky couple. In particular, any *ascending move* (e.g., an ascending scale) is Yang, and conversely. The same interpretation can be extended to a musical cell, a motif or phrase. This melodic outline may as well exhibit a more complex aspect, and, in this case, the Yin-Yang relation can be defined on portions of this outline or at the overall level, considering its principal direction. In the case of harmonic or timbral aggregates, the compass criterion may become weak. Of

course, from two similar chords, the high-pitched one will be prevailingly Yang. However, when a chord is more dissonant, its inherent tension may be itself responsible for the Yang character. For the same position in the compass, the more complex, dynamizing, strained harmonic figures exhibit a Yang character. A similar interpretation can be adopted for the major or minor tonal, modal scales and the associated chords. The *density* of the sounds forming a melodic structure may be equally important in this respect although this aspect can be examined in agogic terms. Concerning the *intensity of sounds* (a parameter dictated by the amplitude of the sound vibration), the study scoops out the least questionable data if referred to the other levels. One may consider the static aspect (when a sound, a musical object set in *forte* is Yang, entailing an energy investment substantially higher than in the *piano* variant) or a dynamical one (when a sequence of sounds in *crescendo*, in opposition to the one set in the *diminuendo* fashion, enforces the Yang character). It is in this sense that one can interpret some details outside the timbral/dynamical sphere (which impart a Yang character to the accentuated sound, in *sforzando* a.s.o.) and several more complex figures (for instance, the *crescendo-diminuendo* couple is Yin, because it leads to a drop in energy). In terms of *sound duration* (a parameter dictated by the time-length of the vibration of interest), the purely quantitative criterion might be serviceable in distinguishing a Yin-Yang character given by short-long sounds, simple or complex rhythmic cells or motifs, beginning with long- or short-length, etc. In terms of the musical agogics, the Yin-Yang relation may appear in the slow/rapid *tempo* difference, in case of a constant *tempo*, or in the *rallentando/accelerando* fashion, in case of a variable *tempo*. The symmetry/unsymmetry relation may be likewise considered. Thus, symmetric beats (as are, for instance, the binary ones) are Yin; the same character may be attributed to the free *tempo rubato*, in contradistinction to the *tempo giusto* (the time-beat generally entailing an *organizing energy* of Yang type). In terms of the *sound timber* (a parameter dictated by the shape of the sound wave and the relation between the harmonics), which is a highly difficult, order-resisting field, the

quantitative criterion seems to be most profitable: thus, an orchestral *Tutti* versus a *Solo* will suggest the Yang-Yin relation. As concerns the notions of "male" (hard, penetrating, harsh) and "female" (soft, mild, gentle) timber, they continue to be the province of subjectivism which is difficult to avoid. A Yin-Yang relation could be expressed by sounds performed by string (violin, etc.) or wood instruments (flute, clarinet, etc.), versus brass instruments (trumpet, horn, trombone) or by every sound performed in *secco*, *pizzicato*, *premere* or *frulato* fashions versus the ordinary sounds. In more general terms, the manner in which a sound is produced (for instance, by inducing a blow, friction or vibration into the air column) offers no concluding criterion, the "horsmusic" symbolic associations being inevitable.

4.2. A more general view on the idea of *organizing the musical space and time*, according to the Yin-Yang principles, furnishes synthetic data and a less-ordinary view on several current notions in contemporary musicology. Thus, the space and the time in which various melodic or rhythmic operations (expositions, inversions, recurrences, transpositions, augmentations-diminutions, reunions, differences, intersections, etc.) develop may or may not have an own structure, relatively independent of these operations. When the sound height is considered, such a space organization calls up the idea of *model music* in its own right (in this music the sounds are permanently referred to the *tonic*, and this establishes a complex system of relations among sounds), versus the idea of *serial music* (in which the same operations develop in defect of this higher unifying structure, the sounds being strictly equal and neutral to one another). In the case of sound duration, the temporal organization can reveal the idea of *rhythmic beat*, having a similar value of *reference mark*, *higher organizing factor* (in this situation, the length relations among sounds are additionally defined by the relation established between themselves and this beat). In both cases, we have an *organizing, invisible network of Yang gist*, which imparts to the already-quoted operations a further dimension, a higher informational value, a supplementary energy, a *second possible articulation beyond the in-*

dividual-to-individual relations which are pertinent to the serial view, by means of permanent reference to a unique space and time landmark, which acts as a *unifying factor*. The distinction between *modal* and *serial music*, which is increasingly fading away of late, becomes thus clearer and so does the difference between the *rhythm* and the *time-length system*.

4.3. Considering now the musical syntax, we are interested in the relations amongst the elements under examination, which are established in their *in-time* succession. A tentative general approach will cast light, here too, on a *higher coherence*, on some *prescribed syntactic relations* (in this context, the so-called *evolutive-type form*, would only be a particular, but not a unique case), and on several *non-prescribed, flexible syntactic relations* (this context would enforce the so-called *non-evolutive* or "*atemporal*" music). This dichotomy shows the equivalent of a typology conformal to the Yang-Yin principles. The same Yang-Yin relation may be noticed in the opposition between the "open" (type AB) and "closed" (type ABA) forms, between symmetrical- and unsymmetrical-like structures. In terms of the syntactic category (which is approached by use of the modelling suggested by S.

Niculescu) (16), an easy mono-plurivocal dichotomy furnishes a first reference point, showing a Yin-Yang relation that can be identified in the relation of monody to homophony, polyphony, heterophony, or the relation of heterophony to polyphony, homophony to heterophony and polyphony, although in these cases, the decision seems questionable. Let us note a possible association, in symbolic terms, with another archetypal quaternary structure, that would reveal common traits between *homophony* and *Earth* (a dense, harsh, heavy, static, passive, material), *monody* and *Air* (a rarefied, transparent, fluid material) and maybe also between *heterophony* and *polyphony* with *Water* and *Fire* (energy-conveying, fertile or destructive, mobile, unstably-shaped materials).

4.4. This cursory application to music was aimed at a successive or simultaneous approach to the various levels and instants of a musical structure so as to reveal the mobile, flexible, interchangeable nature of the Yin-Yang principles, i.e. *the relative essence, the appearance of the idea of opposition in general*. Unity precedes and succeeds any binary opposition, providing transition stages, the prospects of a synthesis and finally *the incorporation into a superior Unity*.

References

1. Cheng, François, *Vid și plin*, București, 1983 (Paris, 1979).
2. Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1982.
3. Cooper, J. C. *La philosophie du Tao*, St. Jean de Braye, 1977 (Wellingborough, 1972).
4. Daniélou, Alain, *Sémantique musicale*, Paris, 1967.
5. Georgescu, Dan Corneliu, *Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tome XIX, București, 1982.
6. „ The Study of Musical Archetypes (I). The Symbolic of Numbers, in R.R.H.A., tome XXI, București, 1984.
7. „ The Study of Musical Archetypes (II). The Iterative Building Principle, in R.R.H.A., tome XXII, București, 1985.
8. „ The study of Musical Archetypes (III). The Birth and Death Archetypes, in R.R.H.A., tome XXIII, București, 1986.
9. Jung, Carl Gustav, *Psychologie et religion*, Paris, 1958.
10. „ *Dialectique du Moi et du l'Inconscient*, Paris 1964 (Zurich, 1933).
11. „ *Types psychologiques*, Genève, 1965.
12. „ *Les Racines de la Conscience*, Paris, 1971.
13. „ *L'Énergétique psychique*, Genève, 1973.
14. „ *La psychologie du transfert*, Paris, 1980.
15. Mâche, François-Bernard, *Musique, mythe, nature*, Paris, 1983.
16. Niculescu, Ștefan, *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și eterogonia*, Studii de muzicologie, vol. VIII, București, 1972.
17. „ *Între individual și general*, in *Arta*, tome XXX București, 1983.
18. *Yi King*, Rennes, 1976.

Si le sous-titre du premier volume de *Aurul filmului* (L'or du film) (Bucarest, Edit. Meridiane, 1984) — traitant des œuvres évoquant le passé — paraissait et était même parfaitement couvert dès qu'il se référait aux films historiques dont l'action se déroulait dans des époques plus ou moins anciennes, dans le cas du second volume — portant sur des œuvres évoquant le présent — la formulation peut sembler contradictoire et susciter des perplexités. Comment évoquer, c'est-à-dire rappeler, faire revenir en mémoire ou (en une dernière acception enregistrée dans le tellement utile, quoiqu'encore incomplet, dictionnaire des synonymes des époux Luiza et Mircea Seche)¹ reconstituer un phénomène actuel, un fait, une action présente, déroulée sous tes propres yeux ? Une suggestion du type « œuvres consignante/enregistrant le présent », n'aurait-elle pas été, éventuellement, plus indiquée, convenant aussi à la mentalité contemporaine, marquée par l'irrésistible ascension des mass media ? Comme une encoche entaillée sur la solive du jour présent ?

Les justifications du jumelage évocation-présent sont nombreuses, suffisantes. Il s'agit premièrement d'œuvres appartenant à l'art du spectacle et rien ne nous empêche de les intégrer, en les ennobliant, à la mémorable et toutefois efficiente définition aristotélique de la tragédie et de la comédie, dont nous préférons retenir l'idée de l'action accomplie, terminée, conclue qui a eu lieu, quoique Aristote n'eût pas manqué d'observer : « Lorsqu'il imagine ses fables et qu'il parfait son ouvrage par écrit, le poète doit faire croire que les événements se sont déroulés sous ses propres yeux ; en voyant les choses en pleine lumière, comme s'il avait été présent lui-même au déploiement des faits, le poète créera tout ce qu'il faut, il ne négligera aucun des détails contraires à l'effet désiré ». Lukács György s'est occupé de ce problème, et ce fut au profit de l'art cinématographique ; en dehors de ses ouvrages de critique et d'esthétique littéraires, une preuve en sont les réponses données à un questionnaire d'un de ses « disciples », Mészáros István, qui se préparait à élaborer, en 1958, un traité d'esthétique du film. Dans la perspective du quart de siècle révolu, la riposte de Lukács nous arrive, au moins

LA POÉTIQUE PERSONNELLE DU CRITIQUE

Florian Potra

partiellement, avec une certaine dose de contradiction malgré la séduction de ses suggestions. Dans la vision de Lukács, il se produit, avant tout, une superposition du temps de l'œuvre et du temps de la représentation de celle-ci. Le tout dérive du parallèle entre le théâtre et le film constamment envisagé par les théoriciens (mais également par les praticiens) des années '20 et '30. Lukács observe qu'« en scène, l'acteur est présent de manière physique, tandis que le film reflète seulement son image. Ce fait même permet à tout moment au drame représenté de se dérouler au présent ; en échange, être photographié signifie un certain passé »². Ce certain passé est également propre au drame scénique, théâtral bien sûr, mais Lukács ne l'accepte pas à titre de « *genus proximus* » du film : dans le fait que, sur la pellicule, l'acteur n'est pas une présence physique, étant « photographié », il faut lire une « caractéristique du film qui est beaucoup plus proche de l'épique que du drame ». Évidemment, personne n'est autorisé à croire que Lukács n'aurait pas appris par cœur les différences établies par Aristote entre la poésie tragique et épique : « Le poète [...] doit tenir compte du fait qu'il n'est pas convenable d'élaborer sa tragédie de manière *épique*. En fait, par épique je conçois un contenu particulièrement riche, comme si par exemple quelqu'un voulait dramatiser toute la matière de l'Iliade ». Toutefois, Lukács ne

croît pas en une filiation théâtre—film : « La notion constante de voir une photographie — en contraste avec le théâtre — nous engage à considérer la prédominance du passé par rapport au présent, et ce fait rapproche le film une fois de plus de l'épique. C'est un problème qui exige une longue réflexion, notamment le problème de la totalité des objets. Je doute fortement de la possibilité de poser ce problème en liaison avec le film ». Donc, l'épique, plus précisément le roman, serait la tante ou l'oncle sinon la mère/le père même du film ; quoiqu'il affronte le problème de la « totalité des objets » parallèlement à celui d'équipe, toutefois ce film n'est pas capable de le résoudre. « Selon mon opinion — continue Lukács — si le film est en quelque sorte apparenté à un genre littéraire, ce dernier est la nouvelle plutôt que le roman, et la nouvelle ne connaît pas, elle non plus, le besoin de la totalité des objets. Le fait que l'on n'accorde, ni dans la nouvelle, ni dans le film, une très grande importance au monde des objets de la période de vie représentée, ne signifie pas encore la totalité des objets ». Lukács reconnaît immédiatement ensuite que c'est une question d'esthétique non élaborée pour le moment et, dans le cas du film, il faudrait « trouver les lois esthétiques selon lesquelles apparaît le monde des objets dans le film ». Concomitamment avec ces pensées, Lukács se considère autorisé à faire la distinction entre le drame et l'épique — donnant la priorité au premier — en fonction du dialogue : « Le drame est construit exclusivement sur le dialogue tandis que dans le film, le rôle du dialogue n'est pas fondamental ». Une conduite esthétique semblable est difficilement acceptable de nos jours. Les opinions de Lukács datent d'avril 1958 ; entre temps, en octobre 1969, Pier Paolo Pasolini a irrévocablement établi le droit du dialogue, même plus, de la parole à la revendication d'un rôle essentiel dans le film, équivalent à celui de l'image (visuelle) : « Un examen objectif du système de signes propres au cinématographe nous dévoile avant tout que celui-ci est *audio-visuel* : l'image et le son constituent, comme dirait un historien des religions, une „bi-unité” ». En vertu de cette certitude, Pasolini se hasarde à considérer la parole orale comme une « merveilleuse, miraculeuse possibilité du cinématographe »³. Une possibilité

réelle, pratique, affirmée et confirmée avec chaque film sonore (parlé), qu'il serait dommage de gaspiller au nom d'un préjugé, aussi profondément enraciné qu'il soit, comme celui de la priorité absolue de l'image visuelle par rapport à l'image sonore (préjugé et priorité hérités depuis l'âge définitivement révolu du film muet).

Tout comme en 1984, je me sens obligé maintenant, à peu près trois ans après, de réaffirmer ma foi dans la composante sonore, auditive du film, en l'élevant au niveau du faste de la toujours privilégiée composante visuelle. En d'autres termes, il n'est pas vrai — comme estimait Lukács que « le dialogue n'est pas fondamental dans un film » ; au contraire, il est important et il dépasse même sa brusque assimilation de Lukács au dialogue du roman ou de la nouvelle ; car, contrairement à ce dernier, le dialogue dans un film peut devenir — même pour une unique séquence — « le porteur exclusif de l'action et la représentation de l'homme ». Porteur — possible, mais pourquoi exclusif ? Assurément, dans l'océan de l'exaltation de la visualité dans lequel nous nageons depuis (trop) longtemps, c'est une sorte d'impiété, de blasphémie de soutenir la composante sonore, verbale plus précisément, du film, de l'art du film. Néanmoins, une seule réplique-clé omise, disons sautée par l'effet d'une défaillance de la projection dans une salle de cinéma, menace, compromet la compréhension des sens profonds, « secondaires » du message. (Est-ce qu'on pourrait comprendre, par exemple, *Professione reporter* de Michelangelo Antonioni en l'absence de la « parabole-apologue de l'aveugle », du monologue final du héros central, David Locke ?) Il serait certainement aberrant d'imaginer « un cinématographe-art verbal » — jumeau né tardivement du cinématographe-art figuratif de Ragghianti. Ceci ne signifie tout de même pas que le film ne serait aussi un art verbal, de la parole, offrant — comme rêvait Pasolini — une admirable occasion de faire renaître la « poésie orale » des anciens aèdes. Le connu Carlo L. Ragghianti et le moins bien connu chez nous, Guido Calogero, (*Leçons de philosophie*, vol. III, chapitre XIII : « Photographie, cinématographe, art scénique ») déploreraient, immédiatement après la seconde guerre mondiale, le fait qu'un nombre de spectateurs et même plusieurs critiques ne saisissent pas le caractère figu-

ratif, plastique, c'est-à-dire visuel, du cinématographe ; qu'il me soit permis de déplorer de manière polémique au cœur des années '80 le non-saisissement de nombreux théoriciens — contrairement au public — de la dimension verbale du film, même après l'intelligent énoncé de Pier Paolo Pasolini : « L'image et la parole constituent en cinématographie une seule chose, un *topos*. Selon la place qu'il occupe, le spectateur peut le percevoir comme une seule chose ou une chose (plus ou moins) divisée, dissociée. Parfois, la distance séparant le déchainement du tonnerre de la lumière de la foudre paraît incroyable, c'est-à-dire qu'une pareille diachronie entre l'image et le son paraît incroyable. [...] En fait, le phénomène de la foudre et du tonnerre est un phénomène atmosphérique unique ; en d'autres mots, le cinématographe est audiovisuel »⁴. En conclusion de son bref essai, le même auteur revient sur l'argument (le cinématographe et la langue orale), en soulignant l'équivalence, l'homogène « répartition » ou « fusion » de l'élément visuel et de l'élément auditif. L'insistance des penseurs sur le film, dans la direction de l'acceptation définitive, sans réserves, du son, respectivement de la parole, aurait l'air d'être pédante ; en réalité, elle est dictée par des buts programmatiques, destinés à vaincre et à dépasser l'obstination de nombreuses personnes qui continuent à agiter la priorité absolue de la visualité. Or, la plus élémentaire des expériences nous enseigne : il suffit de bloquer le son (le dialogue) dans n'importe quelle salle de cinéma du monde pour démontrer le besoin impérieux du son, de la parole, avant tout. (Il est inutile d'insister sur ce lieu commun qu'est l'aspiration vers le son du cinématographe muet et même sur l'existence de la parole écrite, imprimée sur le film).

A proprement parler, Lukács affirme, d'une part, qu'en contraste avec le drame scénique reposant exclusivement sur le dialogue, il serait vrai à présent de dire que la représentation théâtrale repose *exclusivement* sur la parole — le rôle du dialogue n'est pas fondamental dans le film ; d'autre part, l'esthéticien hongrois précise que dans un film, « étant donné que le dialogue n'est pas porteur exclusif de l'action et de la représentation de l'homme, le dialogue signifie quelque chose différant qualitativement de ce qui se

passé dans le drame. [...] Dans le film tout se passe d'une toute autre manière. Dans le film, justement parce que le protagoniste et l'ambiance sont homogènes, c'est-à-dire les deux éléments ne sont pas une réalité directe mais le reflet de celle-ci (tandis que sur la scène, l'acteur est réel et le milieu est un reflet élaboré), un milieu homogène commun est créé, dans lequel l'ambiance est le porteur du contenu, au moins tout autant que l'homme. Et ce fait marque de nombreuses analogies avec l'épique ». Néanmoins, on ne comprend pas assez bien ce qui empêche Lukács d'incorporer la dimension sonore de la parole et des bruits à l'ambiance et, surtout, à l'homme. Ce n'est pas le besoin d'un juste équilibre et de l'homogénéité des composantes audio-visuelles de l'art du film, mais c'est surtout au nom d'un autre concept agréé par Lukács, donc accepté les bras ouverts : celui de « l'homme total », de la totalité de la représentation de la vie, du monde. « J'approuve pleinement — répond le maître à l'élève — l'accent mis sur l'homme total. Il faut, toutefois, ajouter que, contrairement à la vie où l'homme total se trouve devant la totalité hétérogène de la réalité, dans le domaine de tout art, l'homme total s'est dirigé vers un certain „milieu” particulier, homogène... »⁵. Mais cet homme total *parle*, en pensant à la manière de Kant — même les lecteurs d'essais cinématographiques le savent — et son image serait sourde exempte du son, de la voix, tout comme le son, la voix serait aveugle en l'absence de l'image.

Quelle est la signification de la « totalité », de la « représentation de la totalité » dans le film ? Sans ignorer les explications historicistes proposées par Tudor Vianu (*Œuvres*, vol. VII, *Études d'esthétique*), dans lesquelles l'accent principal est mis sur la rotondité de l'organisme de l'œuvre d'art — « l'art en tant que totalité organique » —, je penche dans la direction des positions de Lukács, qui, tout comme Vianu, a en vue la récupération de la couche rationnelle de la poésie, de l'expression artistique : « Puisque la totalité doit refléter la même réalité que la science et la philosophie — écrit Lukács — et puisque ce reflet est tout aussi universel et aigu que la science et la philosophie, l'art ne peut se priver de cette sphère, de ce niveau de la réalité objective et de son reflet objectif, dont le contenu, la

forme, l'extension sont définis par le concept. Les plus grandes valeurs artistiques dont nous disposons — la tragédie grecque, Dante, Michel-Ange et Shakespeare, Goethe et Beethoven — ne pourraient exister s'il était juste d'exclure de l'œuvre artistique la *plus haute conceptnalité*⁶. L'œil ouvert au film muet, Umberto Barbaro reconnaît : « Nous relèguons donc vraiment le langage des concepts dans les insertions et les dialogues ». Les deux yeux ouverts vers le film sonore — expression cinématographique propre à notre contemporanéité — nous allons affirmer fermement que les dialogues, la parole peuvent assumer dans le film, avec une suprême autorité, non seulement la tâche d'exprimer des concepts (abstraits), mais aussi le devoir de pousser l'action en avant, d'être un facteur porteur tout aussi dynamisant que les gestes et les mouvements du corps humain. Au fond, le film, l'art du film, devraient-ils renoncer à la plus noble expression de la condition humaine ? « Le cœur et l'esprit, quelle énigme » sont les paroles concluant *Limelight* (dans ce film, Calvero-Chaplin dit en montrant son front : « C'est le plus beau don... Au cours des quelques années qui me restent à vivre, j'ai besoin de vérité. Vérité. C'est tout ce qui me reste. Et tout ce que je veux. Et, si c'est possible, un peu de dignité »). Pourrions-nous imaginer le film de Chaplin — n'oublions pas : un auteur totalement réfractaire initialement à la pénétration de la parole sur l'écran — sans ces répliques, destinées à compléter et à ennoblir l'avant-dernière œuvre du génial cinéaste ? Evidemment, non, tout comme nous n'accepterions plus le dernier des produits commerciaux sans les dialogues parfaitement aptes à pousser l'action en avant, comme dans le théâtre. Et même d'offrir aussi des occasions de « poésie orale », comme les répliques suivantes de *Limelight*, afin de rester dans le même cadre, unitaire. Aristarco les cite avec une espèce de fierté, quoiqu'il ne souligne pas suffisamment — il ne ressent pas ce besoin — que la fonction salvatrice est obtenue par et à travers la parole prononcée. Aristarco montre dans le chapitre « Chaplin, le cœur et l'esprit » de la *Dissolution de la raison* : « Libéré de tout masque, Chaplin dévoile le visage de l'homme, des hommes, il prononce résolument ce que d'autres films laissaient seulement à pressentir. Jaillissent ainsi son respect et

son amour pour l'homme, pour la vie humaine : conscience, existence, bonheur. Il dit à la ballerine Terry qui est à peine revenue de son évanouissement : « Des millions d'années ont été nécessaires pour faire évoluer la conscience humaine et vous voulez maintenant l'annuler. Annuler le miracle de toute l'existence, plus important que tout dans l'univers. Qu'est-ce qu'elles peuvent faire les étoiles ? Rien. Elles brillent et c'est tout. Et le soleil qui jette des flammes hautes depuis deux cents quatrevingt milliers de miles ? Est-ce qu'il en est conscient ? Non. Mais vous, vous l'êtes ». Et ensuite : « Le bonheur... existe, je vous le dis... Ecoutez-moi, lorsque j'étais enfant je me lamentais toujours à mon père de manquer de jouets. Il me répondait que ceci (*il montre son front*) est le plus remarquable jouet jamais inventé. Là git le secret du bonheur. La vie est merveilleuse si vous n'en avez pas peur. Il faut seulement avoir du courage, de l'imagination... et un peu d'argent... Pourquoi faut-il lutter ? Pour la vie même. Et ce n'est pas assez ? Pour la vivre, pour la supporter, pour jouir de la vie. La vie est une belle chose, magnifique, même pour une méduse... Vis ! Vis ! Vis ! »⁷.

Serait-il possible d'intercepter le message humaniste lancé dans *Limelight* en l'absence de ces paroles prononcées en dialogue ? Certainement, non. Est-ce qu'elles stimulent l'action, l'émotion, la pensée du spectateur et leur progression ? Rien ne compte plus du moment que ces paroles impriment une impulsion à la pensée et à la sensibilité du spectateur en les approfondissant, en les enrichissant. Naturellement, dans un film, la parole n'est pas destinée — il n'existe pas une pareille nécessité — à assumer, par exemple, une valeur de « scénographie verbale » comme dans la tragédie athénienne et, surtout, dans l'œuvre de Shakespeare, c'est-à-dire à fournir d'abondants détails relatifs à l'endroit du déroulement des conflits, avec une finesse des significations qui s'écoulent même dans les adverbes chez le grand Will — un expert créateur de décors à travers les mots (par exemple, dans le prologue à *Henri V* et dans *Le songe d'une nuit d'été*). Une conduite verbale de ce genre est plus avare chez les Grecs, elle est limitée à des indications sommaires, comme en *Œdipe à Colone* où Antigone dit : « Cette forêt est

bénie. Riche en lauriers, oliviers et vigne ; dans son sein résonne le chant les rossignols vêtus de plumes » (tautologie signalée et acceptée depuis longtemps).

Il va de soi que les dialogues des films ne décrivent pas en détail l'ambiance, leurs paroles « ne deviennent pas scénographiques », même si certaines formulations, que l'image visuelle n'est pas capable d'offrir, restent possibles : les senteurs, les parfums, par exemple ou bien les caractéristiques tactiles des objets. Le film a l'aptitude d'embrasser, en un seul cadre, une situation complexe et complète : mouvement du héros, énumération descriptive des objets à peu près dans leur « totalité ». C'est l'effet de l'immense voracité de l'art du film pour la réalité physique, pour la vie concrète. Et pourtant, combien imprévisible est la vie (sociale) et quelles farces est-elle capable de jouer ! Cesare Zavattini, le grand sacerdote du néoréalisme, l'irrésistible théoricien du « filage » et du décor naturel, a réussi — après avoir été parqué pendant un demi siècle sur une ligne d'attente — à réaliser, à titre d'auteur, son premier film à l'âge de 80 ans ! Zavattini, le passionné amoureux du tournage « en plein air », de la vérité des extérieurs, justement lui, Cesare Zavattini a été obligé de rester sur un des plateaux de la RAI TV et de recourir à des décors en papier maché et en contreplaqué ultrasimplifiés, ainsi qu'aux indispensables écriteaux de tradition chinoise, élisabéthaine et brechtienne, non pas pour suggérer des changements de places, mais d'entités (quantités) humaines ; par exemple, une manifestation de la rue est « mimée » par quelques figurants et un panneau précise qu'il s'agit de dizaines de milliers, *pars pro toto* ; la métonymie n'est-elle pas la *figura-principe* du cinématographe ? Le premier et, peut-être, le dernier film de Zavattini est intitulé *La veritàaaa* (la véritéée) et, malgré son pathos ou justement grâce au pathos, il apparaît comme une auto-ironie : « J'aurai dû me suicider devant les télécameras, mais je n'ai pas eu le courage », confessait Zavattini après la « première absolue » ; et je pense qu'il ne se référait pas seulement à la mesquinerie des « conditions matérielles » dans lesquelles il a réalisé le rêve d'une existence consacrée au cinématographe. Il songeait probablement surtout à la trahison de sa propre poétique, celle de « surprendre la

vie dans l'acte même d'être vécue, en son maximum de quotidienneté »⁸.

J'ai fait cette allusion à Zavattini sous le signe d'un paradoxe, d'amère réflexion sur « sa sympathique faiblesse sénile » selon le classement donné à son film. Il serait plus utile de considérer Zavattini comme le dirigeant spirituel du plus important et plus significatif courant cinématographique d'après guerre — le néoréalisme, dont dérive directement ou indirectement à peu près tout ce que l'on a réalisé ultérieurement sur tous les méridiens en matière d'art du film. Le besoin de « totalité », sans le souligner expressément — quoique Rossellini ait affirmé et illustré dans *Rome, ville ouverte* et dans *Paisà* surtout le concept analogue de « coralité », est pressenti aussi par le porte-parole de l'esthétique néoréaliste : « La prise en possession par notre conscience de la corrélation entre tout ce qui existe et, par cela même, d'une décisive et constante présence des hommes (de n'importe quel homme) dans tout ce qui se passe, oblige à un compte-rendu continu, heure par heure, personne par personne. Et l'impétueux don du cinématographe de voir, d'analyser « la faim de réalité » est l'hommage concret rendu aux autres hommes, rendu à tous ceux qui existent »⁹.

Je n'hésite pas, et ceci répond à une ancienne conviction sur laquelle s'est posée peut-être une croûte de préjugés, à ouvrir une parenthèse hospitalière en honneur du même Zavattini, qui prolonge ainsi sa pensée : « Ceci différencie, entre autres, le néoréalisme du cinématographe américain. La position des Américains est, en fait, en antithèse avec la nôtre ; tandis que nous sommes intéressés par la réalité ambiante s'avoisinant à nous-mêmes et nous sommes intéressés à la connaître jusqu'au fond et *directement*, les Américains continuent d'être satisfaits avec une connaissance édulcorée, à l'aide d'intermédiaires, de transferts. Ainsi, tandis qu'en Amérique il peut exister une crise de sujets chez nous une pareille crise est impossible. Une carence de thèmes ne peut exister pour nous parce qu'il n'existe pas une carence de réalité ». Bien sûr, cette référence est attribuée à l'Amérique hollywoodienne, dont le cinématographe privilégie acritiquement « la confiance en la vie », les bons sentiments, l'identification avec les institutions, etc., l'ensemble étant

couronné par l'immanquable « happy end » ... « Il n'y a pas de film américain qui soit exempt, au moment opportun, de louanges consacrées aux mœurs et à la grandeur de ce peuple. L'habileté des Américains consiste à choisir de manière optimale ce „moment opportun”. Ils nous font avaler la pillule avec la bouche fermée, sans nous en rendre compte »¹⁰.

Dans ces lignes de « l'utopique » Zavattini se cache une vérité qui vise la théorie et la pratique de nos cinéastes, y compris les producteurs. Au fond, deux vérités, l'une « technique », l'autre idéologique, culturelle. Notre cinématographe veut imiter, du moins dans sa zone médiane qui est également la plus consistante, le cinématographe hollywoodien, mais sans avoir assimilé « la leçon » de ce dernier concernant la découverte et l'application des procédés, des schémas, des formules destinées à assurer le succès. En d'autres mots, nos cinéastes ne réussissent pas, en général, à nous faire avaler la pillule avec la bouche fermée ; nous fermons la bouche après le film. Secondement, la pénurie des scénarios (ou bien celle des offres) dont sont affligées les maisons de film, depuis le numéro 1 jusqu'au numéro 5 (excepté le numéro 2) indique « une crise de sujets », sans que cette crise soit justifiée par une « carence de réalité ». Au contraire, la réalité roumaine de nos jours accueille les cinéastes avec une grande richesse de thèmes, avec une phénoménologie et une problématique des plus denses et chargées de significations. Toutes ces choses ne pénètrent pas directement dans les films comme le voulait Zavattini, afin d'être « recrées » et transmises toujours directement aux spectateurs dans et par les films, mais tout au plus de la manière « édulcorée »¹¹. Naturellement, les films œuvres d'art, ceux qui se rapprochent de la représentation de la totalité des choses et de « l'homme total » dépassent une pareille limite.

Le fait que, tout comme Lukács lui-même le reconnaît, « dans tout art l'homme total est confronté avec un certain „milieu” homogène et précisément ce „milieu” homogène constitue l'un des principaux moments de la divergence des genres et des différents arts (mais bien sûr dans certains cas aussi de leur affinité) », ne signifie pas que l'utopie de l'homme total ne reste, ne persiste pas comme une utopie positive, tandis que les distances variables que les cinéastes établissent à

l'égard de l'utopie dans leurs ouvrages concrets, deviennent des critères de valeur possibles. Car l'aspiration vers une compréhension de plus en plus ample de la réalité annule dans la même mesure la partialité, « la secteurisation » d'une perspective menue et mesquine. Obligé de se mouvoir dans un « milieu » fatalement particulier — « singulier » disait Lukács, d'où il faut atteindre « le particulier » à travers lequel est établie la jonction avec « l'universel » —, l'auteur cinématographique apparaît le plus souvent avec une vision et une conception partielles sur l'entier. Mais, la question grave ne doute pas de l'existence réelle du thème choisi (partiel), au contraire on se demande si le cinéaste ne prétend pas que le thème épuise (toute) la réalité. « L'art — écrit Guido Aristarco dans *Marx, le cinématographe et la critique du film* — est assurément le témoin de ruptures douloureuses ; mais, parallèlement aux involutions existent en même temps, des hommes qui s'opposent à la désintégration de l'homme ; et ce genre d'hommes fait partie bien sûr de la réalité. Comment pourrait-on nier que l'histoire, malgré ses contradictions, ses inévitables antinomies, ses régressions, ne va pas en avant et, de manière sûre, pas en vertu de la fatalité, que les modifications historiques-sociales n'ont aucune incidence sur notre vie ? [...] L'océan de l'absolue subjectivité tout comme celui de l'objectivisme absolu, le labyrinthe, le nivellement passif du tout, ne constitue pas la réalité, mais seulement une partie de la réalité »¹².

Afin de dépasser, en une certaine mesure, l'abstraction de la discussion, je voudrais inviter dans son centre, pour un moment, les frères Paolo et Vittorio Taviani, à présent des cinéastes de première taille, avec une intervention polémique d'il y a un quart de siècle, lorsqu'ils étaient à peu près anonymes et seulement la revue *Cinema Nuovo* et Aristarco avaient confiance en eux. Il s'agit de l'article *Engagement civique et droits de la fantaisie* (signé avec Valentino Orsini, un proche collaborateur des frères Taviani au début des années '60) : C'est une lettre importante parce qu'elle représente une profession de foi idéologique-esthétique et aussi parce qu'elle est directement attachée à une expérience cinématographique propre, donc à une position théorique vérifiée en pratique. Les auteurs commencent par

préciser leur optique sur le concept même « d'engagement civique » (ou politique), en montrant qu'ils ne s'intéressent pas aux thèmes généraux tels que le thème « universel » du *Cuirassé Potemkine* : les masses et la révolution ; ils se sentent attirés par des thèmes particuliers branchés à des situations et développements de l'actualité politique et sociale. Un thème « partiel » restrictif même, avouent les Taviani, même « commandé », demandé, proposé. Ce que l'on pourrait nommer chez nous une « commande sociale ». Consciemment (et en toute conscience) les deux cinéastes acceptent — si l'on me permet de dire ainsi — de percher un pied en l'air sur une superficie de quelques centimètres carrés : « le milieu » de Lukács réduit au minimum. « Comment affronter donc un pareil thème civique ? », se demandent les auteurs relativement à celui de *I fuorilegge del matrimonio* (Les délinquants du mariage) mais, avant de répondre fermement, ils observent « qu'en général, les cinéastes eux-mêmes, ceux qui se considèrent totalement engagés et sont, en même temps, prestigieux, justement ceux-ci diminuent la valeur du thème. Ce sont ceux qui réduisent le thème à un énoncé aussi vibrant qu'il soit. Ceux qui au nom du thème abdiquent aux droits de la fantaisie, à leur propre autonomie d'auteur... ». Suit la réponse à la question posée, sans prendre avant certaines distances par rapport aux divers modalités et procédés (on les nommait « méthodes » il y a trente ans), depuis le cinématographe direct au zavattinien « filage » en proposant, naturellement, une voie propre : « Nous avons compris la donnée civique obligatoire (le thème) comme une provocation, comme un défi à notre fantaisie. Le thème initial une fois accepté (la commande — n.n.), nous tâchons de le réinventer, de le contraindre à devenir le moment provocateur de nos états et nos dispositions spirituels, de nos motifs d'identité culturelle et humaine. De plus, la fixité, l'obligativité du thème central nous a incités à l'investir avec toutes nos hypothèses de fantaisie et de langage, en les liant à notre discours personnel à titre d'auteurs ». Et encore, sous le signe d'Engels et de Brecht : « Notre attitude à l'égard de la matière à raconter est une attitude de la passion et de l'ironie, de participation et de détachement, conformément à la constante tangentielle de

notre style... »¹³. Donc, l'auteur cinématographique, jeune ou âgé, mais adulte du point de vue artistique, est le maître de son « discours personnel », c'est-à-dire d'une philosophie de l'homme et de l'art propre, d'une modalité propre de prendre contact avec la réalité et de révéler à l'aide du film ; en bref, il dispose d'un style qui définit la manière spécifique de connaissance et l'utilisation « technique » des moyens d'expression. Consolidé par une pareille dotation, l'auteur reçoit ou, si nous préférons, accepte une commande — en considérant qu'il est capable de la réaliser ; sociale ou non, la commande a un son légèrement facheux en art, étant empruntée à la terminologie militaire. Toutefois, ce mot n'est pas totalement inadéquat du moment que la personne ou l'institution payante a le pouvoir (ou inversement, qui a le pouvoir peut également payer) et, par conséquent, est parfaitement autorisée à « ordonner », à indiquer et à exiger un certain thème. Le succès sera d'autant plus sûr, certainement, que celui qui dispose de l'argent et du pouvoir — c'est-à-dire le producteur — sera en mesure de « deviner » justement l'auteur le plus approprié, ayant les plus nombreuses « affinités électives » au sujet du thème proposé. Ce qui ne signifie pas à interdire les intuitions dialectiques du contre-emploi, à attribuer certaines tâches idéologiques et esthétiques à des réalisateurs ayant des préoccupations, des caractères, des tempéraments, sinon de signe contraire, au moins étrangers à ces tâches. En un certain sens, même ce dernier cas semble être préféré par les frères Taviani, si nous tenons compte de leur obstination à « investir » le thème avec tous les dons de leur fantaisie créatrice ; or, en d'autres langues néolatines, investir ne signifie pas seulement « placer » ou « vêtir », « envelopper » (provenant de *in* et *vestire*), mais aussi « assiéger », éventuellement « attaquer ». Ainsi, « provoqué », « défié » par le thème, par sa « fixité », l'auteur l'assiège, l'entoure de sa propre imagination, agressivement en quelque sorte, afin d'arriver à sa totale domination. Ce n'est pas difficile de comprendre aussi d'une situation ainsi décrite (qui, reconnaissent les frères Taviani, représente seulement « l'une des nombreuses voies d'aborder le film civique aujourd'hui ») la valeur décisive, qui ne peut se substituer au dialogue préalable entre le producteur (com-

manditaire) et l'auteur (l'exécutant) partout dans le monde. Même dans la situation faste — fréquente, par exemple, en République Fédérale d'Allemagne — lorsque l'auteur est son propre producteur, peu nombreux sont les cinéastes qui peuvent se permettre le luxe de n'avoir pas recouru aux co-productions, c'est-à-dire à la coopération avec d'autres personnes, surtout en ce qui concerne le capital. Mais, même dans la variante idéale du cinéaste et du producteur fusionnant en une entité unique, il est à peu près impossible de ne pas assister à un dédoublement de la personnalité, car la moitié de la pensée et du comportement de l'auteur sera conditionnée par la moitié-producteur, à l'exception de la situation où la moitié-producteur jette l'argent sur la table et disparaît immédiatement; c'est ce qui est arrivé à Vittorio De Sica, producteur et réalisateur de la célèbre « trilogie » *Voleur de bicyclette*, *Miracle à Milan* et *Umberto D.* Ce genre de coïncidences sont très rares, loin de constituer la règle.

En demandant à l'artiste d'aspirer à la « représentation de l'homme total », et en même temps, admettant la témérité et la difficulté de cette action, presque une aventure, le critique est obligé lui aussi d'élargir et de multiplier ses moyens d'investigation, de jugement et de communication afin d'exercer son métier (et son talent), avec une plus grande rigueur et probité. Cela équivaut à reconnaître le besoin d'une interdiscipline. L'adoption d'une unique « méthode » ou « modalité » d'exercer la critique — quelle qu'elle soit nommée : historique, stylistique, freudienne, sociologique, sémiotique, militante, etc. — conduit à présent à l'unilatéralité et à la monotonie. Par contre, la recherche d'une intégration des méthodes et des instruments, en vue de réaliser une étude aussi exhaustive que possible, est recommandable. En effet, Maria Corti a raison de conclure, dans une étude dédiée au renouvellement des voies de la critique littéraire (et d'art) : le théoricien, l'historien, le critique « cherchera, successivement, les instruments les plus fonctionnels et pertinents, ceux s'accordant au mieux à l'interprétation, avec un maximum d'approximation, d'un certain exemplaire d'œuvre d'art. [...] seulement l'interaction des différents points de vue critiques et des techniques de travail respectives permet d'éclairer le produit artistique dans

la plus grande proportion possible. En d'autres mots, l'œuvre d'art est réalisée à différents niveaux de contenu et de forme, c'est un message très compliqué, dans lequel s'est produite une unification, une organisation des plans du langage, du rythme, des significations connotées, des thèmes, des idées; il en dérive la possibilité et la fécondité des différents types d'aborder l'œuvre..., ainsi que leur convergence finale »¹⁴.

Selon mon opinion, pour la critique de film tout spécialement, l'osmose devient absolument nécessaire, l'échange permanent, le dialogue avec d'autres critiques « secteurielles » : musicale, plastique, théâtrale et, en premier lieu, littéraire. Certains poussent, éventuellement, trop loin les bornes de cette nécessité, en proclamant — à la limite — que les œuvres d'art importantes, les chefs-d'œuvres cinématographiques ne peuvent être comprises sans que l'on soit parfaitement familiarisé avec l'histoire de la musique, des arts figuratifs, du drame et du spectacle théâtral, de la littérature. Nombre de monographies d'une série de cinématographies nationales commencent par établir l'écrivain ou les écrivains, la famille d'écrivains, qui ont décisivement déterminé l'orientation de fonds, la « matrice stylistique » des cinéastes. (On ne peut nier, bien sûr, qu'un certain type de prosateurs s'est imposé avec prédilection aux réalisateurs, aux producteurs, aux scénaristes-adaptateurs; par exemple, chez nous, la prose transylvaine s'est avérée beaucoup plus efficace du point de vue du film que celle de Moldavie; en passant des tendances générales aux auteurs individuels, Rebreanu, Slavici, Agârbiceanu et d'autres s'avèrent nettement plus « cinématographiables » que Creangă, Sadoveanu, etc. On comprend clairement qu'une discussion autour des notes spécifiques du film roumain ne pourrait avoir lieu en dehors de cette phénoménologie culturelle).

D'autre part, c'est un fait curieux que le film lui-même est absent de ce concert interdisciplinaire chanté au bénéfice du film ! A de rares exceptions, dans la culture du critique de cinéma ne figure pas la connaissance de la genèse d'une œuvre cinématographique susceptible d'être mise à la base d'une spécialisation réelle, effective du critique. Pier Paolo Pasolini a noté, avec acuité, le manque d'une telle valence

et nous devons reconnaître qu'il avait grandement raison de manifester ses mécontentements. En discutant dans la revue *Il Punto*, en 1958, sur le rapport existant entre les écrivains et le cinématographe, l'auteur de *Accattone* déclarait : « Je ne sais pas si vous avez observé que la critique cinématographique se trouve dans une position ancillaire, subordonnée par rapport à la critique littéraire ; elle est soit purement un journalisme superficiel et simpliste, soit une pseudo-philologie de ciné-club, soit un dogme et apriorisme moraliste-politique. Il ne suffit pas de disposer de six ou sept bons critiques pour sauver une situation dominée par des critiques bavards à la Marotta ou des commissionnaires de parti. En ce qui me concerne, je considère que ces critiques dilettantes, souvent des moralistes de mauvaise foi, sont autant nocifs que méprisés par les producteurs, pauvres gens qui, conformément aux mœurs du temps, essayent de gagner autant de millions que possible mais, qui sont au fond inquiets égarés, désorientés ». C'est un fait notoire que Pasolini a eu des démêlés, jusqu'avant sa mort, non seulement avec la justice (procès et blocages de films) mais aussi avec la critique ou au moins avec une partie de la critique rétrograde. C'est ce qui explique l'algarade suivante de Pasolini, un an avant sa mort : « Je ne sais pas si la critique a ou non une fonction. Elle peut impressionner l'auteur même si ce dernier estime ou non celui qui l'a écrite. La plus mauvaise critique exerce toujours une influence sur l'auteur. La critique peut être très utile aux procès. Elle peut constituer une pièce d'appui pour la défense même si elle n'a pas l'air enthousiaste et se résume à affirmer que le film est bon du point de vue artisanal, du métier. [...] Les critiques n'ont pas la plus vague idée de la manière dont on construit un film, depuis le commencement jusqu'à la fin. Ils radotent en reprenant les vieilles idées de leur jeunesse de lycéens. Ils ne savent pas la manière de diriger un acteur, ils ne savent rien. Chez nous, la critique est du type Croce, c'est ce qui ressort même des brefs comptes rendus des quotidiens. Elle fonctionne peut-être, je ne dis pas non. Mais elle est vieille, surannée. Par exemple, les critiques anglais, qui n'ont jamais eu un Croce, écrivent de meilleures critiques. Un directeur de journal, ou son remplaçant, de-

vrait prétendre au critique de disposer d'une compétence réelle, une compétence technico-philologique. Selon mon opinion, Casiraghi est bon ; il a une idéologie et c'est clair qu'il ramasse tout à son avantage mais il ne fait pas un impressionnisme vague. Moravia est tout aussi bon, il fait une critique très idéologique. La pire est celle de Pietro Bianchi : c'est la plus littéraire et la plus impressionniste. Morandini ? Il mène des batailles déjà gagnées. C'est un idéologue du *gauchisme*. Il n'a pas compris que *Le dernier tango* est un film très bête, un *love story*, que la figure de Brando n'existe pas à Paris ou nulle part ailleurs. Marchandise de la dixième catégorie. Par contre, Morandini lui a porté de grandes louanges »¹⁵.

En parfait accord avec l'observation de l'incompétence dans la spécialité des critiques. Mais, Pasolini m'a donné, pour la première fois, des perplexités, pour ne pas dire des déceptions. Comment peut-on affirmer et défendre sérieusement que la critique de cinéma britannique est supérieure à la critique italienne et même qu'elle est meilleure parce qu'elle n'a pas eu un Croce ? Ensuite comment peut-on expliquer — même dans le sens d'une solidarité de métier — un jugement aussi sévère, lancé en janvier 1974 sur *Le dernier tango*, qui se transforme en défense, en « pièce d'appui » en décembre 1974. Car, voici ce que j'ai lu, à peu près incidemment, dans *bolognaincontri*, une revue de la province Emilia-Romagna et de la grande ville de Bologne, en une évocation de l'activité féconde déroulée par le cercle populaire *Pavese* d'un quartier ouvrier de la ville : « Parmi les manifestations les plus significatives (du cercle — n.n.) s'inscrit celle organisée au Palais Montanari en décembre 1974, le lendemain de la condamnation du film de Bernardo Bertolucci, *Le dernier tango à Paris*. Participant et prenant la parole, Bertolucci lui-même, Giuseppe Branca, Adelio Ferrero, Lino Micciché, Pier Paolo Pasolini. La salle regorge de monde, nombre d'invités sont debout, d'autres sont obligés de trouver une place sous l'escalier de l'entrée. Intervention dure, difficile de Pasolini (on lui a récemment communiqué le classement, pour la n° fois, d'un de ses films *La fleur des mille et une nuit*), intervention enregistrée sur bande de magnétophone, ensuite transcrite et diffusée, après le décès de l'auteur, par

plusieurs journaux, qui constitue l'un des plus importants documents conservés au Cercle „Pavese” au long de son histoire”¹⁶. L'histoire de la culture et des arts a enregistré de nombreuses contradictions de ce genre qui peuvent être considérées naturelles, jusqu'à un certain point. (Malheureusement, elles s'enchaînent, un enchaînement non autant des faiblesses que des « gaffes » ou des « erreurs d'appréciation » ; un illustre professeur italien racontait l'été dernier la manière dont Eugenio Montale a attiré son attention, à l'aide d'un petit billet, qu'il avait prononcé le nom de Pier Paolo Pasolini : « Vous n'avez même pas la permission de prononcer ce nom devant moi ! » Pourquoi ? A cause d'une profonde antipathie, de mépris même. Et, revenant chez nous, n'avons-nous pas écouté, il y a une vingtaine d'années, la conférence de Miron Radu Paraschivescu dédiée à la poésie roumaine, lorsqu'il concluait avec satisfaction qu'enfin la littérature et les lecteurs roumains ont dépassé la lettre A, Arghezi et qu'ils sont passés, c'est-à-dire qu'ils ont évolué, vers la lettre B, Blaga, Barbu et Bacovia ! Pourquoi ? Toujours antipathie et mépris. Depuis lors, l'histoire s'est avérée plus intelligente : elle a rendu justice à Blaga, à Bacovia et à Barbu et aussi à Arghezi ! En échange, banni par la lumière de ces grandes figures, le nom de M. R. Paraschivescu a été quelque peu assombri. Cependant, revenons à la critique et aux critiques de cinéma.

A la mosaïque composée de théoriciens, d'historiens et de chercheurs de spécialité — qui, en tout cas ne doit pas se transformer en un amoncellement éclectique, non discriminé de connaissances, en une intégration mécanique des outils menant à des visions et des jugements hybrides qu'il faut catégoriquement rejeter — je me permettrais toutefois d'ajouter une « dalle », un « tiquet ». Il s'agit de la contribution — non pas absolument inédite, mais formulée et appliquée avec une passion hors du commun — de Silvio Guarnieri, ancien professeur à l'Université de Pise, après avoir été directeur de l'Institut de culture italienne de Timișoara. Le centre de son cercle d'intérêts est occupé par la littérature et les écrivains mais tout ce qu'il dit dans *La condition de la littérature* et dans *L'intellectuel dans le parti* trouve des places éclatantes dans le domaine du cinématographe. Tout comme dans le cas

de la méthodologie historique-critique de Walter Binni qui comprend « la poétique » — nous explique Aristarco — à titre de moyen dialectique entre la pensée, le langage et l'histoire — comme un « commutateur » ou un pont de passage de l'univers éthique-historique à celui poétique, par l'acquisition d'une conscience des moyens d'expression (dans l'essai intitulé, exactement, *Poétique, critique et histoire littéraire*). L'instance de cette « poétique » binnienne — dont il faut tenir compte toujours afin de bloquer l'opposition et l'oscillation entre « formalisme » et « contenu » — est remplacée, dans la conception de Guarnieri, sans l'exclure bien sûr, par la tension créatrice, une exigence éthique passionnelle particulière, qui pourrait être dénommée « récupération des élans initiaux », de l'authenticité, de la pureté de la phase de début, de jeunesse de l'artiste ; « ... dans tout écrivain — affirme Guarnieri —, dans tout homme de notre temps, se développe au début, à sa première apparition dans la vie, à son premier contact avec la vie, un élan souvent passionné : un amour pour les choses, pour ce qu'il voit et découvre, un amour confiant dans la vie, un penchant à compter sur la vie et d'y plonger, en parfait accord avec elle. Mais, plus tard, la réalité que l'écrivain [l'artiste — n.n.] est obligé à affronter et à laquelle il doit se heurter, limite le plus souvent ou même repousse ou corrompt son élan, le réprime. Et ce n'est pas rarement que les hommes, les écrivains/les artistes cèdent. Ils doivent restreindre toujours davantage leurs aspirations initiales, leurs espoirs. Dans la même mesure, ils se renferment en eux-mêmes. Ils arrivent à condamner, maintenant, et à considérer les premières illusions comme une faute nuisible, porteuse de souffrances. Toutefois, si nous regardons attentivement, si nous récupérons avec un amour réel chaque moment de leur œuvre, si nous sommes capables de déchiffrer correctement le texte de leur discours, si nous réussissons à discerner leur partie moins évidente, la plus secrète mais permanente et même prédominante, nous nous rendons compte qu'ils ne renoncent jamais définitivement, qu'ils [les écrivains, les artistes, les hommes — n.n.] ne cèdent jamais totalement devant la force négative qui tend à les accabler. [...] Ma mission... consiste à saisir et à mettre en relief cette partie cachée, à récupérer ce

qui constitue le message secret de l'écrivain ; celui qui, dernièrement, compte et persiste. De cette manière, par une opération de ce genre, par une éducation sous le cône de lumière, ce silencieux mais tout-puissant héritage peut être récupéré en nous-mêmes, peut devenir un don nous appartenant. En nous, ainsi qu'en tout autre être devenu lecteur [spectateur — n.n.] attentif et affectueux ; comme une invitation à la vie, à la résistance devant la vie quelle qu'elle soit, afin d'être capables de croire en la vie, en nous-mêmes, en une place et une destinée qui nous appartiennent dans la vie »¹⁷.

Ce qui paraîtrait en quelque sorte rhétorique ou utopique à la première lecture de ces lignes, a eu une couverture sans fissures durant la longue pratique d'agrégé, de critique et d'écrivain de Guarnieri. La confirmation la plus autorisée peut-être, vient de Carlo Bo, illustre critique et recteur de l'Université d'Urbino, qui désigne Guarnieri « le gardien du phare » et « ange gardien » des lettrés et il ajoute, en frôlant involontairement une question de méthodologie : « En parlant chronologiquement, il a été le premier à donner son support à Gadda, Vittorini, Montale, Bonasanti. [...] Je dirais même qu'il n'a presque jamais commis une erreur [...] ... et si, à certains moments, il *n'avait pas existé auprès de Gadda*, beaucoup de choses auraient été différentes »¹⁸. J'ai souligné le concept même qui — accompagnant, plus exactement se confondant avec une possible « poétique personnelle » — définit la passion éthique et esthétique du critique : *être auprès de l'artiste*. (Naturellement, avec tout ce que signifie une pareille situation, en une sorte semblable à la tradition signalée par Arnold Hauser dans *L'histoire sociale de l'art*, lorsqu'il écrivait au sujet du rapport « humaniste » existant entre l'érudit et l'artiste plastique — considéré artisanat —, rapport de formation idéologique et culturelle de ce dernier, de la part du premier). L'exemple de Guarnieri propose au critique cinématographique une aventure fascinante : celle de ne pas se contenter de la lecture des films, de la découverte et l'analyse des heureux moments de « poésie » de la recherche et de l'option d'une place, aussi finement approximée que possible, dans la hiérarchie des valeurs, mais de veiller constamment à la conservation de la fraîcheur primordiale de l'artiste, à la récupération des

élans initiaux ou bien, selon l'expression d'Arghezi, à la résolution bénéfique du « problème du maintien en état vif » de l'homme, ce qui « consiste à garder un fragment de naïveté capable de le sauver de l'engourdissement ». Cette veille fidèle, exempte de toute pédagogie scolastique (et scolaire, afin de distinguer deux termes souvent confondus), cet « être auprès de l'artiste », comme un moderne, désinvolte et absolument désintéressé « service d'assistance spirituelle et artistique », même en hypostase d'interlocuteur avisé, suppose certainement une liaison entre le critique et l'artiste, entités appartenant à la même culture, respirant le même air du temps (quoique l'opération proposée par Guarnieri puisse être appliquée aussi aux classiques). L'impulsion est d'autant plus engageante qu'elle part de la culture de la littérature et de l'art contemporains, ce qui convient aussi à notre discours, ici, dédié prioritairement à des auteurs de films vivant en ce moment même et à des œuvres évoquant le présent.

Serait-il par hasard utopique de penser, pour le champ de notre cinématographie aussi, à une série de « couples » cinéastes — critiques ? Dans la tradition de notre littérature — tout comme dans celle de la littérature universelle, bien sûr — de tels cas « célèbres » existent, ils sont consignés et c'est un fait incompréhensible que la chasse parfois trop ardente des « culpabilités et des erreurs » du critique dans le rapport Maiorescu — Eminescu, par exemple, tandis qu'il est bien clair qu'en absence de celui-ci « auprès du poète, beaucoup de choses auraient été différentes »... Pour une critique de film, quel autre motif de fierté pourrait être plus généreux en satisfactions que celui d'être un compagnon compétent et fidèle de la parabole du cinéaste — artiste et non seulement par l'intuition de valeurs ou la contribution à la « consécration » ou au « lancement », mais en premier lieu par la sauvegarde de sa jeunesse ? On ne connaît pas, pour le moment, ce genre de « fiançailles » et ce fait n'est pas en mesure de favoriser l'évolution du cinématographe autochtone. (La carence est redevable aux deux parties — mais le cinéaste a l'air d'être plus coupable ; selon une ancienne et mélancolique constatation de D. I. Suchianu, cette carence a été formulée comme suit : « Le grand défaut du cinéaste

roumain est celui qu'il ne questionne jamais personne » ; pour cette raison, on exige de notre critique une habileté « pédagogique » supplémentaire, celle de dépasser cette réticence ou gêne ou non-confiance du cinéaste, en la transformant en un geste fraternel de collaboration (une collaboration qui ne doit aucunement toucher aux droits d'auteur). Dans nos considérations, il ne s'agit pas du tout, de simples « amitiés » d'estaminet et d'autant moins de la définition moqueuse d'Arghezi du « beau-frère du bistrot » ; au contraire, il s'agit d'une haute opinion et d'une conviction que le critique entretient lui-même en rapport avec sa propre mission civile et civique, éthique-poétique, dans laquelle il fuse la culture et les sentiments florissant dans sa conscience.

Et comment aurais-je pu oublier la mention d'Aristarco dans *L'histoire des théories du film* susceptible d'accroître notre estime pour le professeur de Pise, celui qui a appelé Guarnieri à la chaire : « Luigi Russo a souvent insisté sur le fait que les critiques ont, ou devraient avoir, une poétique qui leur soit propre, délimitée par leur capacité philosophique, par le goût litté-

raire, par leurs expériences et même par leur passion politique »¹⁹. Justement par cet énoncé, je suis enclin à conclure cette similitude en précisant que la « méthodologie » critique, amassée d'une manière moliéresque, pragmatique, c'est-à-dire en prenant tout ce qui me convient où je le trouve, ne sera pas un détestable *hybride*, un « embrassons-nous » pluridisciplinaire, mais qu'elle sera, selon le cas, l'appel à un certain instrument, à un certain principe, accordant la priorité — bien sûr — aux idées qui me semblent plus avancées (et plus efficaces), dans un esprit matérialiste, historique, autant en faveur « du côté secteur » que de la totalité du thème proposé : œuvres évoquant le présent. Et ici je pense qu'en *Profession : film* (1979) la préface se limitait à l'affirmation « le droit du critique à l'expérience », je sens aujourd'hui le besoin, au moins à titre de souhait, de soutenir le droit du critique de film à une poétique propre, quoique celle-ci n'ait pas été absente auparavant, mais elle était moins consciente. J'ai taché de réaliser une synthèse de la « poétique » inspiratrice et, en même temps, équilibrante.

Notes

¹ Luiza Seche, Mircea Seche, *Dicționarul de sinonime al limbii române*, Bucarest, 1982, p. 277. Edit. Academiei.

² Les opinions de György Lukács sont exprimées dans le dialogue avec Mészáros Istvan : *Sui problemi estetici del cinematografo*, in *Cinema nuovo*, n° 135, sept. — oct. 1958, p. 128—137.

³ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milan 1972, p. 272.

⁴ *Ibidem*, p. 270.

⁵ Lukács-Mészáros, *art. cit.*, p. 137.

⁶ Lukács György, *Prolegomeni a un' estetica marxista. Sulla categoria della particolarità*, Rome, 1971, p. 153.

⁷ Apud Guido Aristarco, *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*, Milan, 1965, p. 136.

⁸ Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Milan, 1979, p. 115.

⁹ *Ibidem*, p. 117.

¹⁰ *Ibidem*, p. 118.

¹¹ Lukács-Mészáros, *art. cit.*, p. 133.

¹² Guido Aristarco, *Marx, il cinema e la critica del film*, Milan, 1979, p. 107.

¹³ Valentino Orsini, Paolo et Vittorio Tariani, *Impegno civile e diritti della fantasia*, in *Cinema Nuovo*, n. 165, sept.-oct. 1963, p. 331—332.

¹⁴ Maria Corti, *Le vie del rinnovamento critico in Italia*, introduction à l'anthologie *I metodi attuali della critica in Italia*, Turin, 1975, p. 27.

¹⁵ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 231.

¹⁶ *In bolognaincontri*, n. 2, fevr. 1982, p. 41.

¹⁷ Guarnieri, in *Saluto a Silvio Guarnieri*, Pisa, 1983, p. 37.

¹⁸ Carlo Bo, in *Per Silvio Guarnieri, omagge testimonianze*, Pisa, 1982, p. 105.

¹⁹ Guido Aristarco, *Cinematografia ca artă. Istoria teoriilor filmului*, Bucarest, 1965, p. 420.

ANCIENS CODEX MUSICAUX
ROUMAINS: «LE MANUSCRIT
DE DOBROVĂȚ» (Ms.258/Leimonos)

Titus Moisescu

Parmi les onze manuscrits musicaux que nous attribuons à l'École musicale de Putna (15^e—16^e siècles), le *Manuscris de Dobrovăț* occupe une place très importante, déterminée autant par la structure et le contenu de valeur du codex que par les éléments codicologiques qui le caractérisent. L'un de ces éléments est le colophon (f. 413) qui répond avec précision à des questions concernant le nom et la qualité du copiste («le diacre Macarie, tachygraphe et chantré»), la date du manuscrit (le 10 janvier 1527), son contenu («livre de chants»), la destination du codex («pour son usage au monastère»), la localisation («le monastère de Dobrovăț», en Moldavie). En tenant compte de la structure et du contenu musical et littéraire du manuscrit, nous ne pouvons l'attribuer qu'à la tradition musicale putnéenne. Nous ne savons pas encore si le diacre Macarie a écrit son livre de chants à Putna, où, nous supposons qu'il a effectué son apprentissage musical, ou à Dobrovăț, où il a passé sa vie monacale. Ce qui est important pour nous à présent c'est que ce *Manuscris de Dobrovăț* — que nous avons appelé ainsi pour l'identifier — est devenu une composante de valeur du patrimoine musical roumain, dont il faut réaliser la valorisation par voie graphique.

Situé en Moldavie près de Jassy, le monastère de Dobrovăț est l'une des grandes fondations d'Étienne le Grand (1457—1504). Bâti pendant les dernières années de son règne (1503—1504), le Monastère de Dobrovăț a suscité l'intérêt des spécialistes, autant par l'ensemble architectonique que par la beauté de la peinture murale (peint en 1529). Avec le temps, le monastère a subi plusieurs transformations qui ne l'ont point embelli; il a été restauré pour lui rendre sa forme initiale en 1975, à peine. Le Monastère de Dobrovăț et son fondateur Étienne le Grand, ont pénétré dans la conscience des successeurs, le visage et le nom du prince roumain, comme fondateur des monastères de Dobrovăț et Căpriana, sont peints à l'intérieur même du Monastère Zographou du Mont Athos¹.

Grâce au fait que le diacre Macarie se trouvait en 1527 à Dobrovăț et qu'il employait son livre de chants — comme il le confesse dans son colophon — nous avons

considéré que le nom de «Manuscrit de Dobrovăț» est tout à fait justifié et qu'il faut vraiment l'attribuer à cet auteur. Dans l'histoire de l'ancienne culture roumaine figurent au moins quatre personnages portant le nom de Macarie; a) *Macarie le typographe*, celui qui, pendant les années 1508—1512 a fait imprimer le Missel, l'Octoïch et le Tetraévanghel; b) *Macarie le diacre*, qui a écrit en 1527, «le livre de chants» que nous avons nommé le Manuscrit de Dobrovăț; c) *Macarie le chroniqueur*, qui a écrit une chronique du règne de Petru Rareș, enregistrant les événements déroulés jusqu'en 1551; d) *Macarie le Hieromonachos*, qui a fait imprimer à Vienne, en 1823, les premiers livres de musique en roumain — «Théoréticonul», «Anastasimatarul» et «Irmo-loghionul». Et il nous semble qu'un autre Macarie, hieromonachos — certains historiens sont enclins à considérer qu'il s'agit de la même personne que le tachygraphe et chantré qui a écrit «le livre de chants» en 1527 — aurait écrit en 1529, à Putna, un *Evangheliar*². À cause de cette agglomération patronimique, susceptible de créer une confusion, nous n'avons pas associé le nom du tachygraphe à la dénomination du manuscrit. Nous allons donc adopter, dans ce qui suit, la dénomination de *Manuscris de Dobrovăț* chaque fois que nous allons présenter cet important codex musical écrit par le diacre Macarie, en 1527.

Comme nous le savons déjà, le *Manuscrit de Dobrovăț* est conservé à présent à la Bibliothèque du Monastère Leimonos de l'île Lesbos, Grèce, catalogué au n° 258, ce qui nous a déterminés à lui accorder le sigle *Lm. 258*. Nous ignorons encore quand et comment est arrivé ce manuscrit roumain dans l'île Lesbos. Mais, nous possédons pourtant quelques données fournies par Anne E. Pennington qui a étudié et présenté ce codex et à laquelle nous devons aussi le microfilm de ce manuscrit, reçu d'Oxford³. Nous apprenons ainsi que ce manuscrit *Ms. Lm. 258* a été offert au Monastère Leimonos par un certain chantre Sofronie, qui avait inscrit son nom dans une note calligraphiée sur la première couverture, certifiant ainsi l'acte de donation. Sur la troisième couverture est imprimé le sceau du Monastère Leimonos, ayant la date de 1898 (probablement date de l'acquisition, suppose Anne E. Pennington), qui pourrait être lue 1838 (comme nous venons de l'observer dans notre dernier fac-similé) également, la confusion provenant de l'agglomération des chiffres dans le cadre du cachet. Mais, comme nous allons observer dans ce qui suit, dans le Catalogue de A. I. Papadopoulos-Kerameus, imprimé à Constantinople en 1884, l'existence de ce *Ms. 258* est consignée dans l'île Lesbos, ce qui corrige l'affirmation d'Anne E. Pennington concernant la date inscrite sur le sceau du Monastère de Leimonos. Donc, ce seraient les seules mentions plus anciennes dont nous disposons jusqu'à présent sur la circulation du manuscrit.

En ordre chronologique, le *Manuscrit de Dobrovăț* est le cinquième après le *Sticherarium de Putna — P/II* (XV^e siècle), après les deux Anthologies d'Evstatie conservés à présent à Moscou : *M 350* (1511) et *M 1102* (1515) et après l'*Anthologie de Putna — P/I* (1520 environ). Et, du point de vue de la valeur, nous considérons qu'il est le troisième : *M 350 — P/II — Lm. 258*.

2. ANNOTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

La première mention bibliographique de ce manuscrit apparaît vers la fin du dernier siècle. Dans le Catalogue de A. I. Papadopoulos-Kerameus⁴, imprimé à

Constantinople en 1884, sont insérées (p. 119—120) quelques données codicologiques et une sommaire, trop sommaire, description du contenu, pas tout à fait exacte⁵ : « Volume en papier, en grec et slavons (sic !), [format] 12 (0,145 × 0,098) écrit en 1527. *Musique ecclésiastique*. Il est divisé en deux parties (sic !) dont la première contient, en grec, [des chants] des Grandes Vêpres, Liturgie, Cherouvica, etc., et la seconde, en slavons (sic !), contient les chants des huit echoï (sic !). À la fin du volume il y a la note suivante, insérée ici en lettres russes, parce que nous ne disposons pas d'anciens caractères slavons. Je suis redevable au professeur Theodor Uspenski d'Odessa pour la traduction que je reproduis ci-dessous. Suit le texte du colophon de Macarie le diacre, écrit en caractères russes sur 13 lignes, dans sa forme du *Ms. Lm. 258*, à la page 413, ensuite la traduction en grec du colophon : « Par la bienveillance du Père, avec le secours du Fils et l'aide du Saint Esprit, moi, le très pitoyable diacre Macarie (moine ?) (sic !) bet chantre, j'ai copié ce livre — l'Octoechos (sic !) — avec la même diligence au Monastère Dubrov où est la fête patronale La Descente du Saint Esprit, en l'année 7075 (sic !), le mois de janvier 10. L'année 7075 (sic !) correspond à 1527 » — écrit ensuite Papadopoulos-Kerameus⁶. Au sujet des notes de Papadopoulos-Kerameus, il faut faire plusieurs observations, notamment : Les 116 chants de ce manuscrit sont, en grande majorité, écrits en grec, tandis qu'en langue slavone ne figurent que deux chants. Les dimensions du manuscrit ne correspondent pas à celle précisées par les bibliographes ultérieurs, qui ont enregistré des données beaucoup plus exactes. Dans son colophon, Macarie écrit en abrégé qu'il était tachygraphe non pas moine, comme il apparaît, avec un signe d'interrogation, dans la traduction de Papadopoulos-Kerameus. Nous ne comprenons pas comment il est arrivé à la notion d'Octoechos, qui n'apparaît pas dans le colophon, et à l'année 7075 car, en réalité, il s'agit de 7035 (—5508 = 1527). Néanmoins, cet enregistrement bibliographique présente de l'intérêt pour la circulation du manuscrit : grâce à lui, nous pouvons établir, par exemple, qu'en 1884 le manuscrit était déjà à l'île Lesbos et, dans ce cas, la date inscrite sur le sceau du Monastère

Leimonos ne peut être 1898 mais plutôt 1838.

Nous devons la présentation bibliographique suivante du *Manuscrit Leimonos* 258 à Manolis K. Hadjiyakoumis qui a publié en 1975, dans le premier volume de son Catalogue intitulé « Manuscrits musicaux de la période du pouvoir ottoman (1453–1832) »⁷, une description correcte de ce codex, en insistant sur les aspects physiques du manuscrit, sur son contenu, les auteurs des chants, etc., en corrigeant finalement certaines affirmations erronées de Papadopoulos-Kerameus (concrètement, celle concernant l'Octoïch). Les notes bibliographiques présentées par Manolis K. Hadjiyakoumis ont été évoquées par tous ceux qui se sont occupés de ce manuscrit. Par conséquent, nous allons utiliser une série de ces notes lorsque nous ferons la description codicologique car, dans l'impossibilité d'étudier le manuscrit original, nous avons utilisé seulement ses photocopies.

Nous sommes également redevables à Manolis K. Hadjiyakoumis d'une autre précision bibliographique, parue dans un autre catalogue de 1980 lui appartenant, intitulé « Manuscrits musicaux religieux (1453–1820) »⁸. Il s'agit à proprement parler d'un abrégé de la précision antérieure, l'auteur renonçant, cette fois, aux détails, par exemple, à ceux concernant la description codicologique du manuscrit ou à ceux se référant à son contenu.

Selon les révélations d'Anne E. Pennington dans son étude, « Dimitrie Conomos, en vertu de la description du Catalogue de Manolis K. Hadjiyakoumis, a reconnu dans le *Ms. 258* du Monastère Leimonos de l'île Lesbos encore un manuscrit qui doit appartenir à la tradition de l'École de Putna ». En partant de cette remarque de Dimitrie Conomos, le regretté professeur d'Oxford, Anne E. Pennington, a étudié ce codex et a publié, en 1978, une recherche pertinente sur la structure et le contenu du *Ms. Leimonos 258*, selon la définition de son auteur⁹. En présentant le contenu thématique de ce manuscrit, Anne E. Pennington le rapporte au contenu du *Ms. 816/Sofia* qu'elle estime un prototype. Dans le cas où certains chants ne figurent pas dans ce manuscrit, l'auteur en appelle aussi à d'autres codex de Putna, de sorte que l'idée d'unité de tous ces documents de Putna ressort toujours en évidence.

Traduite en roumain, l'étude d'Anne E. Pennington *La Musique dans la Moldavie du 16^e siècle. Nouveaux Témoignages* a été publiée par Nicu Moldoveanu en 1979, accompagnée d'une « Concordance générale des chants de tous les manuscrits de Putna »¹⁰.

En 1980 paraissait à la Maison d'Édition Musicale de Bucarest le troisième volume de la collection « Sources de la musique roumaine », série « Documenta », comprenant les fac-similés du *Manuscrit no. 56/544/576 I du Monastère Putna*¹¹. Le volume étant déjà sous presse avant la connaissance des auteurs de l'étude d'Anne E. Pennington, il a été impossible d'y inclure les deux manuscrits : *Lz. 12* et *Lm. 258* à la rubrique « la circulation des chants ». Ce qu'il a été possible de récupérer s'est concrétisé dans une note de sous-sol (p. 39–40), signalant la parution de l'étude d'Anne E. Pennington et son contenu, ainsi qu'une présentation de six études relatives à la musique byzantine chantée sur le territoire de Roumanie, qu'elle avait publiées durant la période 1971–1979. Ceci a été le germe de l'idée de traduire et de publier, en un volume bilingue, les études d'Anne E. Pennington, idée qu'elle a acceptée sans réserves. Malheureusement, l'auteur n'a plus vu le livre imprimé, dont le sommaire comprend toutes les six études réalisées par elle au cours d'une décennie.

Pendant la période de préparation du manuscrit, Anne E. Pennington nous a promis une copie du microfilm *Ms. Leimonos 258* qui était sa propriété personnelle. Le temps de l'expédier lui a malheureusement manqué car elle a brusquement décédé en mai 1981 à l'âge de 47 ans. Considérant qu'il est absolument nécessaire pour notre pays de posséder une copie de ce manuscrit aussi important, nous n'avons pas renoncé à l'idée de la demander à Oxford. Nous nous sommes adressés à Mary O'Brien, collègue d'Anne E. Pennington à l'Université d'Oxford, qui nous a mis immédiatement en liaison avec Taylor Institution Library, Slavonic Department d'Oxford, le siège du microfilm. Ainsi, grâce à l'amabilité de D.L.L. Howells, nous avons reçu, en juillet 1982, le microfilm tant désiré du *Manuscrit de Dobrovăţ* que Dumitru Panait, photoreporter à la Bibliothèque Centrale d'État, a reproduit en images photographiques.

Nous adressons encore une fois nos vifs

remerciements à tous ceux qui nous ont aidés dans l'action de mieux connaître cet important manuscrit musical roumain en nous facilitant l'étude de la musique byzantine dans les Principautés Roumaines des 15^e et 16^e siècles.

Les volumes suivants des « Sources de la musique roumaine »¹² ont été coordonnées avec les deux manuscrits présentés par Anne E. Pennington dans son étude de 1978 : *Ms. Lz. 12* et *Ms. Lm. 258*. La bibliographie de la musique byzantine ancienne de Roumanie a été amplifiée de nouveaux ouvrages, complétant ainsi notre information. Nous sommes en mesure d'affirmer que nous possédons aujourd'hui une riche fonds de manuscrits, d'ouvrages imprimés, d'études, de créations transcrites, ainsi qu'une bonne tradition dans l'étude de la musique byzantine ancienne. La valorisation, par la voie de l'impression, de l'héritage musical roumain, du riche et vaste patrimoine musical, contribuera le plus sûrement et concrètement possible à la connaissance du passé le plus reculé de l'art et de la culture de notre patrie. Tant que nous fournirons des preuves concrètes de l'existence des centres puissants de culture et d'art musical particulièrement dans ces contrées, nous seront en mesure d'infirmer toute autre allégation contredisant l'évidence des documents. L'histoire est axée uniquement sur des documents concrets. Et nous détenons, heureusement, de nombreux documents concernant des époques reculées. Par l'impression du *Manuscrit de Dobrovăţ* en édition de fac-similé, dans la série « Monumenta », nous présenterons encore un document musical de très grande valeur — daté, localisé, attribué à un Roumain et enregistré dans la bibliographie universelle — qui atteste l'existence sur le territoire de la Roumanie, de centres et de formes d'art, de culture musicale bien organisée, se manifestant dans diverses hypostases : création, interprétation, traduction de textes et adaptation musicale, art d'écrire des manuscrits, art de miniatu-riser, etc.

3. DESCRIPTION CODICOLOGIQUE DU MANUSCRIT DE DOBROVĂŢ (*Ms. Lm. 258*)

Une présentation compétente du *Manuscrit Leimonos 258 (Lm. 258)* — que nous avons dénommé le *Manuscrit de Dobrovăţ*,

d'après la localisation du copiste et chan-tre Macarie — a été réalisé par Manolis K. Hadjiyakoumis dans son catalogue¹³ et par Anne E. Pennington dans son étude « La musique dans la Moldavie du 16^e siècle. Nouveaux Témoignages »¹⁴. En étudiant les photocopies de ce codex et en corroborant les éléments physiques offerts par les deux chercheurs mentionnés, ci-dessus, nous tâcherons de faire une présentation codicologique du manuscrit en causes aussi complète que possible.

Le manuscrit est conservé à la Bibliothèque du Monastère Leimonos de l'île Lesbos, Grèce, enregistré sous le numéro 258. Ce mode d'être cataloguer (lieu et cote) était connu dès 1884, lors de la publication du Catalogue d'A. I. Papadopoulos-Kerameus¹⁵. Le sceau du Monastère Leimonos imprimé sur la troisième couverture indique, selon notre opinion, l'année 1838 non pas 1898, comme a précisé Anne E. Pennington ; du moment que ce manuscrit figurait en 1884 dans la bibliothèque, enregistré et coté tel quel, comment aurait-il pu être acquis en 1898 ?

Le *Manuscrit Leimonos 258* est formé, à proprement parler, par deux manuscrits différents, indépendants, écrits à des époques et par des copistes différents, ultérieurement reliés ensemble, notamment :

A. *Les feuilles 1—144* : Une anthologie de chants de la première moitié du 17^e siècle (1620—1650, suppose Manolis K. Hadjiyakoumis), avec des neumes byzantins et texte en grec, écrit par un copiste anonyme — élève du moine Arsenie — précise le même Manolis K. Hadjiyakoumis, qui présente dans son catalogue de 1975 tous les éléments d'identification de ce manuscrit, dont nous citons quelques-uns :

— Les dimensions : 15,5 × 10,5 cm.

— L'image des pages : 10,5 × 6,5 cm, avec 12 lignes de texte et de musique sur chaque page.

— Le papier est jauni, la graphie est serrée ; écriture en rouge et en noir.

— Sur le f. 24^v est représentée en couleurs la figure de Jean Chrysostome et sur le f. 90^v la figure de Basile le Grand. (C'est le cas de préciser ici que nous n'avons pas trouvé à l'intérieur d'un manuscrit de Putna connu jusqu'à présent des images de saints dessinées en noir-blanc ou coloriées. C'est encore une caractéristique de

la manière adoptée par les chantes de Putna pour écrire les codes.

— Ce premier manuscrit comprend des chants des Vêpres (Anixandaria), des Matines (Polyeleos, Pasapnoaria, Doxologie), de la Liturgie (Trisagion, Aleluiaria, Cheroubika, Choinonika), de la Liturgie de Basile le Grand, de la Liturgie des présanctifiés, Théotokia, etc.

— Sur les f. 123—124^v est écrit un Souhait de bonnes années (Polychronion) adressé à « Ioan Voievode de toute la Hungrovlachie », avec l'inscription : « Pour la gloire du prince régnant de la Valachie, le chant de Luca aghiorites ». Nous ne savons pas quel prince régnant a été l'inspirateur de ce Polychronion, car le prénom Ioan provenait probablement de la désignation *Io* que mettaient devant leur nom tous les princes régnants Valaques.

— Sur les f. 125—143 est écrit, dans les 8 echoi, un nombre égal de Theotokia (dans le but didactique), chacune attribuée à un compositeur : Gavriel le moine, Arsenie le moine venu de l'île Andros, Kladas, Gheorghios Raidestinos, Prasinou Alyathos kyr Grigoriu, etc. Le dernier chant (f. 143—144^v) est un Stichère en style calophonique, dans le 1^{er} echos de Konstantinos Magoulas, embellie par Gazis. Il faut également mentionner les chants Alleluia de Chrysaphes, de Ioannes Kladas et de Theodoulos (dans l'echos proto-varis); ensuite les cheroubika de Theophanes, de Manouel Chrysaphes; les Choinonika de Dimitrios Raidestinos, de Chrysaphes, Laschares, Argyropoulos, Nikephoros Ethikos, Gheorghios Panaretos, etc. D'autres chants sont les créations de Ioasaph Koukouzeles, Ioannes Lampadarios Kladas, Ioannes Koukouzeles, Konstantinos de Anchialos, etc.

Le chantre-copiste qui a réalisé ce codex aurait-il été un Roumain? Est-ce par une simple coïncidence, par hasard, que ce manuscrit, qui contenait un Polychronion à la gloire d'un prince régnant valaque, soit relié avec un manuscrit roumain, écrit en Moldavie? Nous sommes toutefois enclins à croire que ce manuscrit a des affinités avec les Principautés Roumaines, avec la musique byzantine ancienne pratiquée sur le territoire de notre patrie, étant persuadés qu'il a circulé pendant une certaine période dans les centres ecclésiastiques roumains.

Un fait nous semble étrange : dans son catalogue, A. I. Papadopoulos-Kerameus ne signale pas que le *Ms. 258* est formé par deux manuscrits indépendants quoiqu'il écrive, à un moment donné (p. 119), que le manuscrit « est divisé en deux parties », mais pas dans le sens de deux ouvrages séparés, deux ouvrages distincts, écrits par divers copistes et à des époques différentes.

B. *Les feuilles 145—418* : La seconde partie du *Ms. Lm. 258* contient le *Manuscrit de Dobrovăț* proprement-dit, constituant l'objet de notre étude et dont nous nous occuperons tout spécialement dans ce qui suit. Une précision est nécessaire, avant tout : par *Ms. Lm. 258* il faut entendre deux manuscrits, écrits par des copistes différents à des époques différentes, tandis que le *Manuscrit de Dobrovăț* constitue seulement la seconde partie de ce codex, écrite par le diacre Macarie en 1527 à son propre usage au Monastère Dobrovăț de Moldavie.

Le Manuscrit de Dobrovăț est un Anthologion comprenant les chants des Vêpres, des Matines, de la Liturgie, de la Liturgie des présanctifiés, de la Liturgie du saint Basile le Grand, ainsi qu'un Stichierarium avec les Stichères les plus significatifs, chantés à l'occasion des fêtes importantes de toute l'année.

L'aspect physique du manuscrit. Constitué de 35 fascicules « in octavo » bien conservés¹⁶, ce codex est enfermé dans des couvertures en bois recouvertes de cuir noir, avec des incrustations sur les deux faces; sur la couverture de face est imprimée Panaghia, sur la couverture de dos le roi David. La reliure est ultérieure, plutôt contemporaine au premier manuscrit, conclut Manolis Hadjiyakoumis. Dimensions des couvertures : 15,5 × 10,5 cm.

Le papier, de fabrication italienne, est jaunâtre, aux dimensions suivantes : 15,2 × 10,1 cm. Anne E. Pennington affirme qu'il y a au moins six filigranes, correspondant à Briquet no. 7922 (1515), 3405 (1518), 3402 (1499), à Picard XIII 154 (1522, 1523) et à Mošin 595—597 (1494—1523).

L'encre utilisée par Macarie est de différents coloris : noire, rouge et dorée¹⁷; elle a très bien résisté au vieillissement, en conservant la consistance (l'encre noire) et la brillance (les encres rouge et dorée). Les grandes initiales sont joliment ornées,

En général, la graphie du manuscrit est belle, équilibrée, aucunement serrée ce que nous observons d'ailleurs à tous les autres codex de Putna. Dans le dessin les neumes musicaux, de la mise en page, des chants il y a une élégance spécifique aux 11 manuscrits de Putna, que nous connaissons jusqu'à présent appartenir à ce centre de culture musicale et, tout spécialement, dans ce manuscrit contenant une écriture unitaire, tracée par la même même main.

Le numérotage des fascicules

84

XXV	334	335	336	337
	338	339	340	341
XXVI.	342	343	344	345
	346	347	348	349
XXVII.	350	351	352	353
	354	355	356	357
XXVIII.	358	359	360	361
	362	363	364	365
XXIX.	366	367	368	369
	370	371	372	373

XXX.	374	375	376	377
	378	379	380	381
XXXI.	382	383	384	385
	386	387	388	389
XXXII.	390	391	392	293
	394	395	396	397
XXXIII.	398	399	400	401
	402	403	404	405
XXXIV.	406	407	408	409
	410	411	412	413
XXXV.	414	415	416	
	417	418		

Cinq vignettes, d'un beau coloris, ornent les pages marquant le commencement de rubrique : deux plus petites (f. 156 et 194) et trois plus grandes et plus complexes (f. 145, 172 et 262).

La surface écrite de la page est — selon Hadjiyakoumis — de 10,5 × 6,5 cm, contenant 10 lignes de texte et de musique sur chaque page. Certaines pages ont un nombre moindre de lignes écrites : f. 171^v (4 lignes), f. 413 (3 lignes, auxquelles s'ajoutent le colophon calligraphié par Macarie sur 13 lignes de texte), f. 418^v (7 lignes) ; la page 261^v est complètement vierge, elle porte seulement la lettre-chiffre de conclusion du fascicule 15, au coin gauche en bas.

La date du manuscrit. Grâce au colophon écrit par Macarie sur la feuille 413, en slavon ecclésiastique ancien, il n'y a pas de doute au sujet de l'identité et de la qualité du copiste de l'endroit où il se trouvait et de la date d'écriture du codex. Nous reproduisons, en traduction, ce colophon calligraphié sur 13 lignes et mis en page d'une manière toute particulière¹⁹ :

« Par la volonté du Père, à l'aide du Fils et avec l'assistance du Saint Esprit, le très humble diacre Macarie, tachygraphe et chantre, a écrit ce livre de chants à son usage, dans la Monastère Dubrovę (Dobrovăț), avec la fête patronale La Descente du Saint Esprit, en l'an 7035 (— 5508 = 1527), le mois de janvier 10 ».

Ainsi, nous connaissons toutes les dates concernant l'identité du manuscrit. Une seule question demeure sans réponse : l'endroit où Macarie a écrit son livre de chants. A Putna — où il a fait son éducation musicale, à l'école d'Evstatie et où il disposait d'autres manuscrits lui permettant de réaliser son Anthologie à

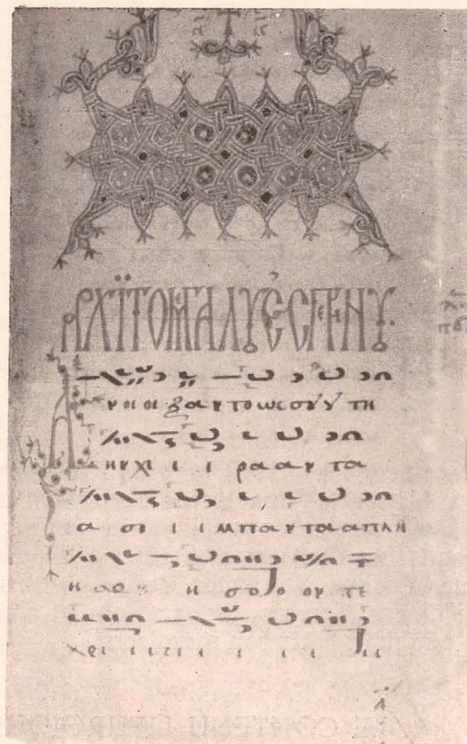
son gré et selon les besoins liturgiques — ou bien au Monastère Dobrovăț, où il a passé sa vie monacale dans la nouvelle fondation d'Étienne le Grand ? Nous sommes enclins à estimer Putna l'endroit où le diacre Macarie, tachygraphe et chantre, a conçu et écrit son manuscrit.

4. LE CONTENU LITURGIQUE DU MANUSCRIT

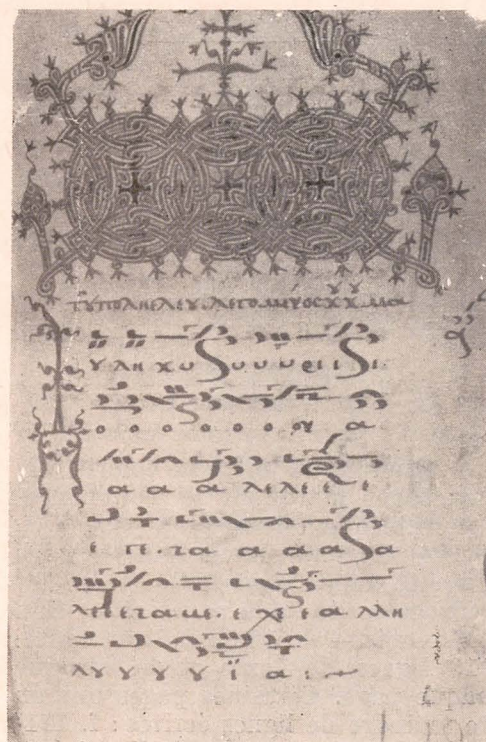
Le répertoire du *Manuscrit de Dobrovăț* est composé de 116 chants²⁰ ; il est un des manuscrits de Putna²¹ le plus ample, après l'*Anthologion d'Evstatie* de 1511, qui comprend 179 chants. Le contenu du manuscrit est, en général, connu étant révélé par les autres Anthologies réalisées à Putna : chants de Vêpres, des Matines et de la Liturgie (dans les trois formes), auxquels il faut ajouter un riche répertoire de stichères (une cinquantaine), chantées à différentes fêtes de l'année.

En général, les chants sont groupés par services liturgiques, ils suivent l'ordre de succession de ceux-ci dans le cadre du service respectif, à l'exception des deux derniers chants qui ont été probablement ajoutés dans un espace demeuré libre.

Pour les Vêpres, Macarie a écrit les Anixandaria, Makarios aner et sept Prokeimena hebdomadaires, dont les six premiers apparaissent seulement dans son manuscrit. Tous les chants des Vêpres sont groupés dans les premières feuilles (f. 145—171^v). Suit le Polyelos des Matines auquel s'ajoute une Pasapnoé écrite à la fin du codex (f. 413^v—417^v). Les chants de la Liturgie (Trisagions, Cheroubika, Réponses, Axiona, Choinonika) sont plus nombreux (environ 42), groupés dans

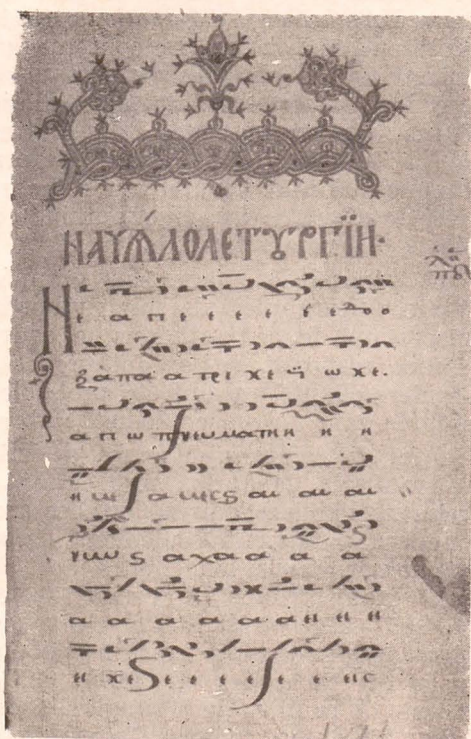


f. 145

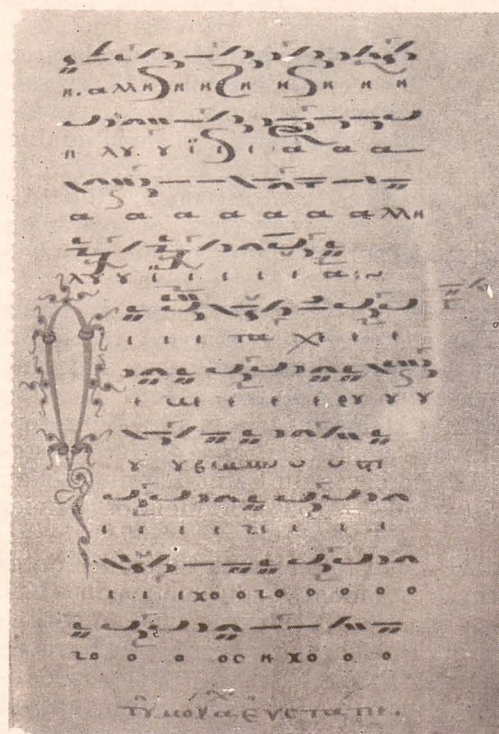


f. 172

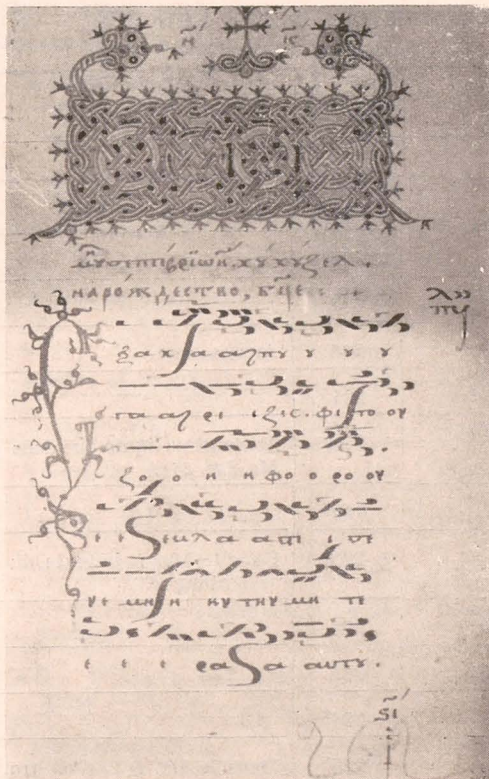
Le Manuscrit de Dobrovăț (Ms. Lm. 258)



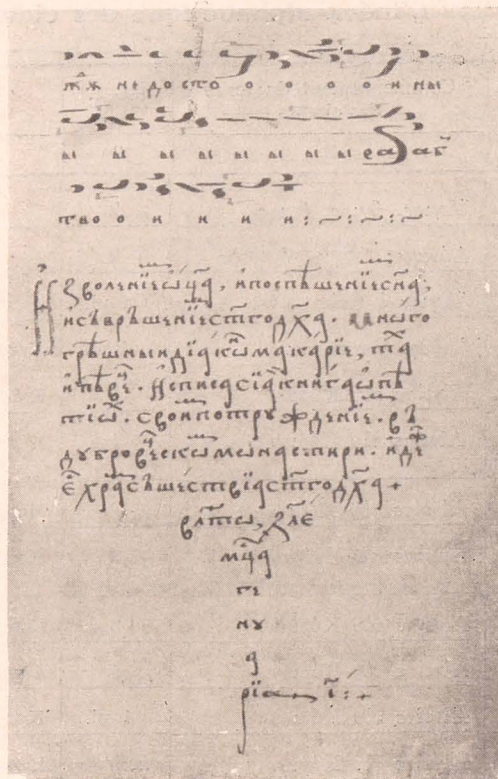
f. 194



f. 212



f. 262



f. 413

les f. 194—261; un seul Trisagion est écrit à nouveau à la fin du codex (f. 417^v—418^v). Les plus nombreux sont les Choinonika dominicaux (14), puis les Choinonika hebdomadaires (10), les Cheroubika (6), ainsi que les Choinonika et les Cheroubika de la Semaine de la Passion et des Pâques (9). Dans le manuscrit figure un total de 63 chants pour les Vêpres, les Matines et la Liturgie. Suivent les stichères (53) : chants anagrammés (24), Megalitaria et Hirmoi calophoniques (13), stichères pour différentes fêtes (2). Sur un total de 30 chants anagrammés, connus dans les manuscrits de Putna, Macarie a choisi 24, mais il n'en a pas précisé le caractère anagrammé.

Il faut mentionner le fait que sur les 116 chants compris dans le *Manuscrit de Dobrocă*, 15 chants paraissent seulement dans ce codex, étant encore inconnus dans d'autres manuscrits ayant circulé dans notre pays : 6 Prokeimena, 3 Choinonika dominicaux et 6 autres chants²². Seraient-ils, ces chants, les créations de Macarie ou des copies d'après d'autres manuscrits dont il a disposé durant la période de son instruction musicale? Nous ne pouvons

pas encore préciser car l'action d'identification de ces chants est en cours.

Les Prokeimena du manuscrit de Macarie, à l'exception de celui de la f. 168^v (« Enedisato o Kyrios ») conservé dans quatre manuscrits putnéens, ne coïncident pas du point de vue musical avec ceux composés par Evstatie et conservés dans *M 350*. Du point de vue des textes littéraires les Prokeimena du *Ms. Lm. 258* sont écrits en langue grecque, tandis que ceux du *M 350* sont en slavon, à l'exception des deux premiers qui sont chantés samedi soir et qui ont des textes en grec. Quelques-uns de ces Prokeimena correspondent seulement en ce qui concerne l'échos.

5. L'ÉCRITURE DES TEXTES LITTÉRAIRES

Le texte littéraire écrit au-dessous des neumes musicaux est noté en grec, à l'exception de deux chants, dont les textes sont en langue slavone ecclésiastique ancienne : n° 88 — f. 328—331 (5,5 pages) et n° 114 — f. 409^v—413 (7,5 pages).

L'index alphabétique des chants contenus par le Ms. Lm. 258

Nº	Commencement du texte des chants	Echos	Auteur	Folio	Annotations
1	2	3	4	5	6
1	"Αγιος, ἅγιος, ἄγιος	2		217 ^v	
2	Δύναμις, "Αγιος ὁ Θεός	2		194 ^v	
3	"Αγιος ὁ Θεός	4 pl.		417 ^v	
4	Ἀδὰμ ἀνανεοῦται	4 pl.	Koukouzeles	285	Anagramme
5	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	1	Raidestinos	221	
6	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	1		259	Le chant ne figure que dans le Ms. Lm. 258.
7	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	2	Moschianos	223 ^v	
8	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	2	Moschianos	225	Dans le Ms. I, le texte du chant est bilingue.
9	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	3	Lampadarios	230	
10	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	4	Lampadarios	232	
11	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	1 pl.	Korones	234 ^v	
12	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	nenano	Lampadarios	235 ^v	Dans le Ms. B 284 on trouve le nom de Argyropoulos indiquant l'auteur de la mélodie. Dans le Ms. I, le texte du chant est bilingue.
13	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	3 pl.	Vlateros	237 ^v	
14	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	3 pl.	Argyropoulos	239	Le chant ne se trouve que dans le Ms. Lm. 258.
15	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	3 pl.	Sfepan Srpina	240	
16	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	4 pl.	Argyropoulos	243	
17	Αἰνῖτε τὸν Κύριον	4 pl.		260	Le chant n'est gardé que par le Ms. Lm. 258.
18	Ἀλλὰ πᾶσαν ἐπλήρωσας οἰκονομίαν	4 pl.	Koukouzeles	295 ^v	Anagramme
19	Ἀλλ' ἡμεῖς τὸν βαπτιστὴν	nenano	Koukouzeles	377 ^v	Anagramme. Le commencement du chant est précédé par un apéchema (« neanes »).
20	Ἀλλ' ὦ Παρθένη ἄχραντε	2 pl.	Koukouzeles	371	Anagramme
21	Ἀμὴν	2		218 ^v	
22	Ἀμὴν	2		218 ^v	
23	Ἀμὴν	1 pl.		195 ^v	Le chant ne figure que dans le Ms. Lm. 258.
24	Ἀνάστα ὁ Θεός	1 pl.	Evastatie	198	
25	Ἀναστάσεως ἡμέρα	1		308 ^v	Le chant se trouve seulement dans le Ms. Lm. 258.
26	Ἀναστάσεως ἡμέρα	1	Theodoulos	344 ^v	

1	2	3	4	5	6
27	Ἀνοιξαντάρια Ἀνοιξαντός σου	4 pl		145	Le commencement des Grandes Vêpres. Page joliment encadrée. La succession des stichoi est la même que dans le Ms. I—26/Iassy.
28	Ἀνωθεν οἱ προφῆται	1	Kladas	381	L'initiale et l'échos sont écrits en encre dorée.
29	Ἀνωθεν οἱ προφῆται	nenano	Koukouzeles	385	Le chant est gardé seulement par le Ms. Lm. 258.
30	Ἀνωθεν οἱ προφῆται	3 pl.	Koukouzeles	388	
31	Ἄπας γηγενῆς	4	Magoulas	398 ^v	
32	Ἀπέστειλας ἡμῖν, Χριστὲ	4	Evgenikos	353 ^v	Anagramme
33	Ἀπόλαυσε τῶν θαυμάτων	1	Koukouzeles	269	Anagramme
34	Ἀσπिलε, ἀμόληντε	1 pl.	Koukouzeles	275 ^v	Anagramme
35	Αὕτη γὰρ Θρόνος χερουβικὸς ἀνεδείχθη	4 pl.	Koukouzeles	299	Anagramme
36	Αὕτη ἡ κλητὴ καὶ ἁγία ἡμέρα	1	Lampadarios	338 ^v	
37	Γεύσασθε καὶ ἴδετε	2 pl.	Moschianos	249	
38	Γεύσασθε καὶ ἴδετε	nenano	Lampadarios	250 ^v	Dans le Ms. I, le chant présente un texte bilingue.
39	Δέησιν δέξαι πανάμμε	2 pl.		402	Le chant se trouve seulement dans le Ms. Lm. 258.
40	Διὰ πιστῶν βασιλέων	2 pl.	Koukouzeles	264	Anagramme
41	Διὰ τὰς ἀμαρτίας ἡμῶν	4 pl.	Koukouzeles	293 ^v	Anagramme
42	Δόξα ἐν ὑψίστοις θεῷ	3 pl.	Koukouzeles	283	Anagramme
43	Νεάγιοι. Δόξα... καὶ νῦν... Ἄγιος ἀθάνατος	4 pl.		194	Le commencement de la Messe. La page est joliment ornée. L'initiale écrite en encre dorée.
44	Δόξα... καὶ νῦν... Χριστὸν ἐνεδύσατε	4	Evstatie	196 ^v	
45	Δόξα... καὶ νῦν... Ἄγια σοῦ	2	Evstatie	197 ^v	
46	Δοῦλοι Κύριον	1	Koukoumas	172	Les Matines. Polyeleos (Ps. 134). Page joliment encadrée. L'initiale écrite en encre dorée.
47	Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον	3	Gerasimos	227 ^v	
48	Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον	3		228 ^v	
49	Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος	2 pl.	Koukouzeles	266 ^v	Anagramme
50	Ἐνεδύσατο ὁ Κύριος	4 pl.	Koukouzeles	168 ^v	Prokeimenos (Ps. 92), que l'on trouve dans quatre Mss. putnéens: M 350 (f. 11v), M 1102 (f. 16v), Lm. 258 (f. 168v) et I (f. 52v).

1	2	3	4	5	6
51	Ἐν Συναίῳ τῷ ὅρει κατεῖδέ σε	3	Koukouzeles	395 ^v	Dans le <i>Ms. I—26/Iassy</i> l'on trouve le nom de Korones qui indique l'auteur.
52	Ἐξ ἀκάρπου γὰρ ῥίζης	2 pl.	Koukouzeles	262	Le commencement du Sticharium. Page joliment encadrée. L'initiale et l'échos écrits en encre dorée. Anagramme.
53	Ἐπὶ σοὶ χαίρει κεχαριτω- μένη	4 pl.	Korones	219	
54	Εὐαγγελίζεται ὁ Γαβριήλ	2 pl.	Lampadarios	331 ^v	
55	Εὐλογῆσω τὸν Κύριον	1 pl.		251 ^v	
56	Ἡ βοήθεια μου	2 pl.		166 ^v	Prokeimenos, que l'on trouve seulement dans le <i>Ms. Lm. 258</i> .
57	Ἡσαΐα χόρευε	1 pl.	Lampadarios	325 ^v	Le chant est gardé seulement par le <i>Ms. Lm. 258</i> .
58	Ἴδού δὴ εὐλογεῖτε τὸν Κύριον	1		163 ^v	Le commencement des Prokeimena. Le chant ne figure que dans le <i>Ms. Lm. 258</i> .
59	Καὶ σώσον ἀγαθὲ τὰς ψυχὰς ἡμῶν	2 pl.	Theodoulos	313	Anagramme
60	Κύριος εἰσακούσεται	1 pl.		164	Prokeimenos. Le chant se trouve seulement dans le <i>Ms. Lm. 258</i> .
61	Λόγε πατὴρ καὶ συμφιῆς	4 pl.	Laschares	357	Dans le <i>Ms. P/II</i> (f. 151) l'on peut lire que la mélodie appartient à Lampadarios et le texte à Laschares.
62	Μακάριος ἀνὴρ	4 pl.		156	Les Vêpres (Ps. 1). Bordure de page joliment ornée. L'initiale écrite en encre dorée.
63	Μεγάλυνον ψυχὴ μου	1	Koukouzeles	291 ^v	
64	Νῦν αἱ δυνάμεις	2 pl.	Logginos	247 ^v	
65	Ὁ διδάσκαλος λέγει	2 pl.	Kladas	334 ^v	Anagramme
66	Ὅθεν πρὸς αὐτὸν ὁ σωτὴρ	4	Koukouzeles	363 ^v	Anagramme
67	Ὁ Θεὸς ἀντιλήπτωρ μου	3 pl.		167 ^v	Prokeimenos. Le chant se trouve seulement dans le <i>Ms. Lm. 258</i> .
68	Ὁ Θεὸς ἐν τῷ ὀνόματί σου	1 pl.		166	Prokeimenos, qui est gardé seulement par le <i>Ms. Lm. 258</i> .
69	Οἱ τὰ χερουβὶμ	1	Evstatie	208 ^v	Le chant est précédé par un apéchema (« aneanes »).
70	Οἱ τὰ χερουβὶμ	2	Agallianos	205 ^v	Le chant est précédé par un apéchema (« neanes »).
71	Οἱ τὰ χερουβὶμ	3	Evstatie	212	
72	Οἱ τὰ χερουβὶμ	1 pl.	Korones	198 ^v	
73	Οἱ τὰ χερουβὶμ	1 pl.	Evstatie	214 ^v	
74	Οἱ τὰ χερουβὶμ	2 pl.	Agathon	203	
75	Ὅσοι εἰς Χριστὸν	1 pl.		195 ^v	Le chant ne se trouve que dans le <i>Ms. Lm. 258</i> .

1	2	3	4	5	6
76	Οὐρανοὶ ἔφριξαν γῇ ἐτρόμαξαν	1	Koukouzeles	368	Anagramme
77	Οὗτος γὰρ ἐκήρυξε	2	Koukouzeles	316	Anagramme
78	Πᾶσα πνοή	1	Koukouzeles	413 ^v	
79	Πατέρα υἱὸν	4 pl.	Moschianos	217	
80	Παῦλε, Παῦλε, στόμα Κυρίου	2		360 ^v	
81	Ποτήριον σωτηρίου	1	Radestinos	222 ^v	
82	Ποτήριον σωτηρίου	2	Gerasimos	226	
83	Ποτήριον σωτηρίου	3	Argyropoulos	231	
84	Ποτήριον σωτηρίου	4	Ampelokepiotes	233	
85	Ποτήριον σωτηρίου	nenano		236 ^v	
86	Ποτήριον σωτηρίου	3 pl.	Lampadarios	241 ^v	
87	Ποτήριον σωτηρίου	4 pl.	Radestinos	244 ^v	
88	Ποτήριον σωτηρίου	4 pl.		246	
89	Σὲ μεγαλύνομεν τὴν ὄντως θεοτόκον	1 pl.	Kladas	319	
90	Σὲ ὑμνοῦμεν	2		218 ^v	
91	Σιγῆσάτω πᾶσα σὰρξ	1 pl.	Nikephoros	253 ^v	
92	Σκέπασον ἡμᾶς	nenano		273	Anagramme
93	Σῶμα Χριστοῦ	1 pl.	Stefan	255 ^v	
94	Σῶμα Χριστοῦ	nenano		256	
95	Σῶμα Χριστοῦ	4 pl.		257 ^v	
96	Τὴν ὄντως θεοτόκον	2	Koukouzeles	390 ^v	
97	Τὴν ὄντως θεοτόκον	4 pl.	Koukouzeles	392 ^v	
98	Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ	4 pl.	Lampadarios	304 ^v	
99	Τίς λαλήσει τὰς δυναστείας σου, Χριστὲ	4 pl.	Lampadarios	351	
100	Τὸ ἔλεος σοῦ Κύριε	1 pl.		165	Prokeimenos. Le chant se trouve seulement dans le Ms. Lm.258.
101	Τὸν σταυρόν σου	2	Evstatie	197	
102	Τόσοι εἰς Χριστόν	1 pl.	Evstatie	196	
103	Τοῦ δείπνου σου	2 pl.	Nikephoros	251 ^v	Dans le Ms. Lz. 12 est mentionné le nom de Longhinos le moine comme auteur.
104	Τοῦ μεγάλου βασιλέως	1	Korones	348	
105	Τοὺς κήρυκας, τοὺς ἱερούς	4 pl.		302	
106	Τῶν δαιμόνων ὥλεσας τὰς φάλαγγας	2 pl.	Koukouzeles	278	Anagramme
107	Τῶν θλιβομένων τὸ συμπαθεῖς	2 pl.	Koukouzeles	280 ^v	Anagramme
108	Φροῦρισον πανένδοξε	2 pl. nenano	Koukouzeles	271 ^v	Anagramme
109	Φωτίζου ἡ νέα Ἱερουσαλήμ	1	Glykys	341 ^v	
110	Χαῖρε ἡ τῆς χάριτος πηγὴ	1	Ioannes	321 ^v	
111	Χαῖρε κεχαριτωμένη, Παρθένε	nenano	Koukozeles	375	Anagramme
112	Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν	2 pl.	Theodoulos	344	
113	ψαλμοῖς καὶ ὑμνοῖς	4 pl.	Chrysaphes	404 ^v	
114	Ὡ βάθος πλούτου καὶ σοφίας	4 pl.	Koukouzeles	288	Anagramme
115	Ка житенска пица прѣбываеи	1		328 ^v	
116	Тѣбѣ бо нмаѣм надеждѣ	4 pl.		409 ^v	Au f. 413 on peut lire, dans le vieux ecclésiastique, le colophon écrit par le diacre Macarie à Dobrovăț, le 10 janvier 1527. (La majuscule M — au deuxième rang — est écrite à l'encre dorée).

Donc, sur un total de 549 pages manuscrites, 13 pages seulement ont le texte littéraire en langue slavonne; sur le total de 116 chants, seulement deux ont le texte slavon.

Le nom des auteurs est écrit en grec, tandis que le nom des fêtes dans le *Sticherarium* est noté en slavon (29 fêtes)²³. Le colophon de Macarie du f. 413 est également écrit en slavon. Nous signalons un fait intéressant: dans les manuscrits putnéens, les noms des fêtes sont écrits uniquement en slavon et seulement dans le *Stichère*, conformément au calendrier orthodoxe. (À cette époque, circulait probablement seulement le calendrier noté dans les *Synaxaires* de langue slavonne). Les premières séquences de ces codex putnéens ne portent pas des indications typiconales, ni en grec, ni en slavon. Les titres des rubriques indiquent seulement une certaine préférence du copiste pour une langue ou l'autre. Macarie a écrit, dans son codex, un seul titre de rubrique en slavon, celui du f. 194: « Le commencement de la Liturgie » (« Nacealo Leturghii »), tous les autres titres de rubrique sont notés en grec²⁴.

Les indications d'échos et de martyrie sont écrites avec des symboles grecs, à une seule exception — au f. 409^v, au commencement du *hirmos* calophonique écrit en slavon (« Tebe bo imam nadejdi »), avec l'indication d'échos « glas [voix] 8 », à caractères cyrilliques, en haut de la page, au centre, en compagnie de la martyrie de l'échos 4 pl. notée en début du chant, mais latéralement à gauche. Cette manière d'indiquer l'échos par « voix » et de numérotter les plagaux par des chiffres de 5 à 8 est singulière dans les manuscrits putnéens, mais elle sera adoptée plus tard par les chantres roumains (18^e siècle), devenant permanente après la réforme de Chrisanth. On n'observe pas la même chose à l'autre chant en slavon, de la f. 328^v (« Ka jiteiska »), où paraît seulement la martyrie du I^{er} échos, notée en semiographie grecque.

Les lettres-chiffres numérotant les fascicules sont écrites en caractères cyrilliques; elles figurent régulièrement au commencement de chaque fascicule, dans le coin droit en bas, revenant avec la même précision après 8 feuilles (16 pages) indiquant la fin du fascicule. Cette constance nous offre l'indice le plus sûr de l'intégrité du manuscrit²⁵. Nous avons

trouvé le manière de Macarie de calligraphier les lettres-chiffres dans le *Ms. Lz. 12*, codex du troisième quart du 16^e siècle, avec lequel on pourrait faire une association graphique.

On observe également une certaine « insouciance » (ou ignorance) des règles classiques de l'écriture en grec et slavon dans l'écriture des textes littéraires au-dessous des neumes musicaux: le mélange des alphabets dans l'écriture des voyelles et des consonnes, le remplacement des diphtongues par des voyelles simples ou, inversement, des voyelles simple-notées par des diphtongues, la reproduction de certains mots par diverses variantes graphiques, ou l'incorporation dans certains mots grecs de certains signes graphiques suggérant un accent en relief, une exécution gutturale, une semi-cadence même. Toutes ces marques caractérisent les manuscrits putnéens, en les singularisant aussi par des particularités graphiques dans le cadre des textes littéraires. Il y a également des variantes graphiques surtout pour les voyelles. Dans la notation des noms des auteurs et des fêtes, nous sommes mis en présence de mots abrégés sur-écrits et avec de nombreux signes diacritiques auxiliaires.

Quelques signes de ponctuation, pas trop nombreux, accompagnent le texte littéraire: virgule, point, tiret de prolongation des syllabes au-dessous de plusieurs neumes (voir f. 363^v et suivantes), tiret marquant le final du chant, signe de renvoi (ossia) pour compléter la marge du texte musical ou pour corriger des passages musicaux, etc. Par contre, il n'y a pas de textes cryptographiques, comme nous avons vu dans *l'Anthologion d'Evstatie* (M 350), le seul à détenir un important nombre de ce genre de cryptogrammes.

Macarie a utilisé, au-dessous des neumes musicaux une écriture cursive et pour les titres et les noms des fêtes, une écriture semionciale. Les noms des auteurs sont écrits en caractères cursifs et, souvent, avec des abréviations et des lettres sur-écrites.

Les dénommées « lettres polyphoniques » — qui ont une seule forme graphique mais plusieurs possibilités de lecture (dans notre cas d'être chantées)²⁶ — sont souvent utilisées par les copistes putnéens et, dans notre cas, par Macarie le diacre; Anne E. Pennington a réalisé une véritable démonstration lexicale et phonétique relativement au « ier » et au « ius » cyrilli-

ques des terminaisons flexionnaires, des racines, des prépositions, des préfixes, des suffixes, etc. dans l'écriture d'Evstatie de Putna²⁷. En ce qui concerne les « lettres polygraphiques » — qui ont plusieurs formes graphiques mais une seule valeur phonétique —, par exemple les lettres cyrilliques *t*, *u*, ou *i*, que nous rencontrons souvent sous la forme *i* avec le signe diacritique tréma dessiné dans le manuscrit de Macarie, sous les deux formes de graphie connues de l'alphabet cyrillique. On trouve souvent l'épsilon grec largement ouvert avec un tréma au-dessus. La lettre grecque *m* est constamment dessinée selon la forme de la lettre *m* cyrillique („mislete”), tandis que le diphtongue *ou* (tou autou) est préféré sous la forme de la lettre cyrillique *8* („unicu”). Les aspects linguistiques que posent les textes littéraires des manuscrits putnéens sont extrêmement variés et intéressants; les spécialistes doivent les étudier à l'avenir, afin d'en tirer des conclusions au sujet de l'écriture des 15^e — 16^e siècles dans les Principautés Roumaines.

6. LES AUTEURS DES CHANTS

Sur les 40 auteurs identifiés dans les 11 manuscrits de Putna, 26 sont cités dans le manuscrit de Macarie²⁸, 86 chants leur étant attribués; les noms de auteurs de 51 chants ont été identifiés dans le manuscrit, tandis que les noms des auteurs de 35 chants ont été trouvés dans d'autres codex putnéens. On observe la préférence de Macarie pour Iannes Koukouzeles, de la création duquel il choisit 28 chants; suivent, en ordre, Lampadarios (Ioannes Kladas, probablement) avec 8 chants, Evstatie avec 8 chants, etc. Son manuscrit révèle aussi des noms nouveaux: Manouel Ampelokepiotes avec un Choinonikon hebdomadaire et Nikephoros Ethikos²⁹ avec deux chants; nous avons récemment identifié ce dernier dans le *M 1102*. Un nom controversé est celui de Stefan, auteur d'un Choinonikon pour Pâques (f. 255); Anne E. Pennington³⁰ est disposée à l'identifier à Stefan le Serbe (Srpina, Sirbu), qu'on trouve également dans le manuscrit de Macarie avec un Choinonikon dominical (f. 240), qui figure aussi dans six autres manuscrits putnéens. Le Choinonikon de Stefan (f. 255^v) a été

identifié dans trois manuscrits seulement, notamment *P/II*, *M 1102* et *Lm. 258*; aucun ne porte la signature de Stefan associée à l'adjectif Srpina (ou Serpina), c'est-à-dire le Serbe, comme il se trouve à côté du Choinonikon dominical des sept manuscrits putnéens. Le problème de l'identité de ce Stefan continue à rester ouvert et, pour le résoudre, des considérations comparatives de style et de langage seront utiles; le patronyme Stefan a été amplement utilisé par les moines de Putna³¹, probablement en hommage au Grand fondateur de ce monastère. Nous ne trouvons pas dans le manuscrit de Macarie les noms de Dometian Vlahu et de Theodosie Zotica figurant dans d'autres manuscrits putnéens: *I*, *B 283*, *D*, *S*, *Lz. 12*. Ces deux compositeurs roumains ont probablement participé à l'activité de l'Ecole de Putna après le départ du diacre Macarie, leur création étant adoptée par les copistes qui se sont manifestés plus tard, après 1527.

Tout comme nous avons enregistré la formule de présentation des auteurs dans tous les codex putnéens, nous observons la même manière dans le codex de Macarie: le nom des auteurs est écrit en grec, avec la même évidente négligence de l'accord du génitif classique de la langue grecque³³. Le nom des auteurs est, le plus souvent, reproduit avec les abréviations connues de l'écriture des chantres putnéens et surtout de manière laconique. On en trouve aussi des corrections; ce qui facilite l'attribution est l'étude comparée de plusieurs manuscrits putnéens ou d'autres codex musicaux. Heureusement, le diacre Macarie nous a ménagé l'embarras de ce genre de situations en ce qui concerne l'appartenance des chants, son manuscrit nous aidant à éclaircir nombre d'inconnus de ce genre.

7. L'ÉCRITURE MUSICALE

Le texte musical du *Manuscrit de Dobrovăț* est l'un des plus corrects, le diacre Macarie s'avérant un bon musicien. Du point de vue de l'exactitude du texte musical, ce codex est l'un des plus corrects, susceptible même d'être considéré un prototype à un moment donné. Peu de passages montrent une hésitation de l'écriture musicale. Les quelques corrections

No.	Les auteurs des chants	Folio ³²
1.	Agallianos	205 ^v
2.	Agathon	203
3.	Ampelokepiotes	233
4.	Argyropoulos, Manouel	231, 239, 243
5.	Chrysaphes, Manouel	404 ^v
6.	Evgenikos	353 ^v
7.	Evstatie, le Protopsalt	196, 196 ^v , 197, 197 ^v , 198, 208 ^v
8.	Glykys, Ioannes	212, 214 ^v
9.	Gerasimos	341 ^v
10.	Ioannes	226, 227 ^v
11.	Kladas, Ioannes	321 ^v
12.	Kornilios	319, 334 ^v , 381
13.	Korones	187
14.	Koukoumas, Ioannes	198 ^v , 219, 234 ^v , 318
15.	Koukouzeles, Ioannes	172—193 ^v
16.	Lampadarios	168 ^v , 262, 264, 266 ^v , 269, 271 ^v , 275 ^v , 278, 280 ^v , 283, 285, 288, 291 ^v , 293 ^v , 295 ^v , 299, 316, 363 ^v , 368, 371, 375, 377 ^v , 385, 388, 390 ^v , 392 ^v , 395 ^v , 413 ^v
17.	Laschares, Ioannes	230, 232, 235 ^v , 241 ^v , 250 ^v , 304 ^v , 319, 325 ^v , 331 ^v , 338 ^v , 351
18.	Logginos, monachos	357
19.	Magoulas, Konstantinos	247 ^v
20.	Moschianos	398 ^v
21.	Nikephoros, Ethikos	217, 223 ^v , 225, 249
22.	Raidesinos, David	251 ^v , 253 ^v
23.	Stefan	221, 222 ^v , 244 ^v
24.	Stefan, Srpina (Serpina)	255 ^v
25.	Theodoulos, monachos	240
26.	Vlateros	313, 344, 344 ^v
		237 ^v

marginales représentent plutôt l'expression d'une intense préoccupation du copiste à offrir un texte aussi correct que possible³⁴. La fluidité du discours musical est évidente, le souci du diacre Macarie d'assurer au texte la perfection est aussi claire que possible.

Macarie n'a pas écrit une Propaideia à l'incipit de son manuscrit. Il n'a pas senti le besoin de cette petite grammaire, le manuscrit étant destiné plutôt au chant qu'à l'enseignement. Il connaissait assez bien les signes et leur utilisation du moment qu'il écrit aussi correctement et joliment un grand codex musical. L'écriture musicale de Macarie est belle, élégante, dégagée, non serrée et exempte d'incertitudes en ce qui concerne la lecture et l'interprétation des neumes. Macarie a utilisé, dans son Anthologion, la sémiographie koukouzélienne, en usage à cette époque dans les centres de musique orthodoxes. En nous orientant d'après la Propaideia du *Ms. I-26/Jassy*, nous constatons que le nombre de signes musicaux était assez important, surtout celui des signes cheironomiques qui dépassent le chiffre 36, des signes diastématiques (phonétiques ou voyelles) 15, des signes rythmi-

ques 7, des phthorales 7. Il faut ajouter à tout ceci les martyries des 8 echoi avec leur formes d'écriture variées. Nous n'avons pas rédigé un inventaire des signes utilisés par Macarie dans le *Manuscrit de Dobrovăţ*, mais nous pouvons affirmer qu'il a parfaitement observé la sémiographie connue à cette période.

Parmi les signes phonétiques, diastématiques, Macarie avait une préférence pour les signes simples ; parmi les signets combinés, il employait plus fréquemment ceux qui lui servaient à indiquer un saut de tierce, de quarte ou de quinte montantes ou descendantes. Les combinaisons indiquant une sixte, une septième ou une octave sont plus rares, pour ne plus insister sur celles qui supposent des sauts dépassant une octave, ascendante ou descendante, très rarement utilisées. Ces signes diastématiques — simples ou en diverses combinaisons — sont écrits, dans tous les cas, à l'encre noire. Les signes cheironomiques, si nombreux, sont écrits pour la plupart à l'encre rouge, mais aussi à l'encre noire, leur intensité variant en fonction de la couleur — comme nous l'avons montré plus haut. Les signes rythmiques, qui agrémentent la mélodie,

ont une importance majeure. Ceux-ci — tout particulièrement le gorgon (très rarement l'argon), tzakisma (klasma), diplo, kratema, apoderma, dyo-apostrophoi — figurent le plus fréquemment dans le manuscrit de Macarie, de même que quelques autres signes cheironomiques dont la signification est unanimement acceptée par les byzantinologues : vareia, piasma, psephiston, tromikon, ekstrepton, antichenoma simple (celle avec aple ou diplo est très rarement utilisée), lygisma, homalon, argosyntethon, enarxis, epegerma. Autres signes cheironomiques connus des Propaideia des putnéens (Mss. I, B 283, Lz. 12, M 340) sont plus rarement utilisés par Macarie. Quoiqu'ils figurent dans les Propaideiai, les signes indiquant les phthorales (les modulations des echoi) figurent assez rarement, à l'exception de la phtora « nenano ». Les martyries des echoi sont écrites, au commencement des chants, sous la forme connue dans tous les manuscrits putnéens, correctement mentionnées. Comme d'habitude, dans le déroulement du chant les « martyries repères » paraissent assez rarement, en créant des complications et incertitudes dans la transcription de la musique. La formule « nenano » en tant qu'indication d'échos, apparaît assez souvent, en compagnie d'une phthora parfois. Macarie a noté, dans son manuscrit, seulement trois apéchemes : a) f. 205^v (un « neanes » à l'incipit du Cheroubikon d'Agallianos); b) f. 208^v (un « aneanes » à l'incipit du Cheroubikon d'Evstatie) et c) f. 377^v (un autre « neanes ») à l'anagramme de Koukouzeles. Les formules « leghe » et « palin », avec leurs significations de liaison, de changement mélodique, d'intonation, de semi-cadence, etc. sont fréquemment utilisées dans le codex de Macarie et mises en évidence par leur écriture à l'encre rouge.

En ce qui concerne les particularités mélodiques — les structures tétracordales et pentacordales, les intervalles caractéristiques, les aspects rythmiques, l'ambitus, le style des chants, les formes musicales, etc. — elles nous sont toutes connues par les autres manuscrits putnéens, qui reproduisent comme telle la musique, la musique byzantine, la musique de culte créée par les compositeurs roumains dans le style et l'esprit de la musique des grands centres de Byzance,

portant toutefois l'empreinte du spécifique local. Nous connaissons le style calophonique, par exemple, sur lequel repose la conception de certains chants, avec les immanquables tereremes, plus ou moins amples, qui donnent finalement la cadence sur un des versets de conclusion du chant. Nombre de créations d'Evstatie sont écrites en ce style, existant depuis bien longtemps à Byzance, par l'entremise (la voie) des manuscrits. C'était le style de l'époque, des 14^e — 16^e siècles, agréé par tous les grands compositeurs byzantins et, naturellement, par les compositeurs roumains qui se sont intégrés à la « mode du siècle ». Macarie, Antonie et les autres copistes et chantres roumains ont repris et transmis la création d'Evstatie — « sa conception musicale d'une haute force imaginative et d'un raffinement tout particulier », selon la caractérisation de Dimitri Conomos — à l'aide de leurs manuscrits, en reconnaissant dans le « livre de chants » du Protopsalte de Putna, « un modèle digne d'être imité ». C'est l'explication du grand nombre de manuscrits musicaux conservés à Putna (11 manuscrits connus jusqu'à présent) dont le contenu et la structure reproduisent, avec des modifications insignifiantes, le « modèle digne d'être imité » qu'a été Evstatie et son « livre de chants ».

*

En récapitulant, nous pouvons établir la synthèse suivante du contenu du *Manuscrit de Dobrovăț* :

- Titres : 116
- Auteurs : 26
- Auteurs dont le nom figure dans *Lm.* 258 : 24
- Auteurs identifiés dans d'autres manuscrits putnéens : 2
- Chants des Vêpres : 9
- Chants des Matines : 2
- Chants des trois types de Liturgie : 54
- Stichères (des Vêpres, Litie, Matines et autres offices liturgiques) : 51
- Chants anagrammés : 24
- Chants conservés seulement dans *Lm.* 258 : 15
- Chants qui ont circulé dans tous les manuscrits putnéens : 101
- Chants à texte littéraire en slavon ecclésiastique ancien : 2
- Chants à texte littéraire en grec : 114

8. CONCLUSIONS

Le *Manuscrit de Dobrovăţ* représente une nouvelle étape dans l'évolution musicale sur le territoire de la Roumanie. Son existence continue la valabilité de la création des putnéens, de leur conception de la musique, de l'École musicale de Putna, du haut niveau artistique de cet important centre de culture. La circulation de la musique créée et pratiquée à Putna n'a pas été limitée à ce centre de culture musicale et le codex du diacre Macarie continue ce fait important pour nous aujourd'hui, car il nous permet d'établir que Putna n'était pas l'unique centre concentrant les forces artistiques et des créations de haut niveau professionnel, mais, dans notre cas, Dobrovăţ en était aussi un, tout comme d'autres localités probablement.

Des caractéristiques évidentes attachent ce manuscrit à l'ancienne culture musicale pratiquée aux 15^e–16^e siècles dans les Principautés Roumaines, sous la puissante influence de la création byzantine. La musique parvenue dans ces contrées, par l'intermédiaire des manuscrits, appartient sans aucun doute à l'époque byzantine étant créée avant la chute de l'Empire Byzantin (mai 1453). Pour ces raisons, nous la considérons comme musique byzantine et non post-byzantine comme l'estimaient certains historiographes. Les périodes historiques ne doivent pas être confondues avec les périodes de création, qui ne subissent pas immédiatement l'influence des nouvelles ères politiques-historiques. La sémiographie a été longtemps inchangée et la structure de la musique de même, tandis que la création a continué à exister, des siècles durant, dans le même esprit et sur les mêmes bases théoriques jusqu'en 1814 lorsqu'est intervenue la réforme de Chrisanth. Si, au cours du temps, se sont ajoutés de nouveaux éléments concernant la structure modale ou la

sémiographie, ceux-ci ne changent pas la structure générale de la musique, qui continue à reposer sur les mêmes principes de composition et de contenu strictement respectés.

Nous ne pouvons pas faire une analyse minutieuse du *Manuscrit de Dobrovăţ* détachée de l'ensemble du fonds de manuscrits de Putna. Tous les ouvrages ont la même structure, les mêmes caractéristiques, le même modèle — Evstatie le protopsalte de Putna, celui qui a imprimé une attitude professionnelle à l'égard de l'art de la musique, à l'égard de la création, de l'interprétation et même à l'égard de l'art d'écrire des codex musicaux. Seulement une vision d'ensemble des 11 manuscrits connus jusqu'à présent est capable de nous offrir une image exacte de l'activité artistique déroulée dans ce stable et puissant foyer de culture musicale, avec tout ce qui fait ressembler et surtout différencier ceux qui ont laissé des traces concrètes de leur activité.

La valorisation par la voie de l'impression de cet important codex musical contribuera certainement à la vulgarisation des valeurs d'art et de culture ancienne roumaine, démontrant l'existence, dans cette partie de notre pays, de centres et formes de culture professionnelles, qui ont rendu brillant le moyen-âge roumain.

La transcription de la musique du *Manuscrit de Dobrovăţ*³⁵ contribuera à une meilleure connaissance de cette création, de son spécifique, de la contribution des créateurs roumains à l'évolution de ce genre de musique, des relations susceptibles d'être établies entre cette musique et d'autres genres de création : populaire, grégorienne, orientale, etc. La publication du manuscrit de Macarie, avec l'inédit qui le caractérise, contribuera efficacement à l'étude comparée de la musique pratiquée sur le territoire de notre pays au cours de plusieurs siècles.

Bucarest, novembre 1985

Notes

¹ *Monumente istorice bisericesti din Mitropolia Moldovei si Sucevei* (Monuments historiques ecclésiastiques dans la Métropole de Moldavie et de Suceava), Jassy, 1974, p. 143 sqq.; Vasile Drăguţ, *Arta românească* (L'Art roumain), Bucarest, Edit. Meridiane, 1982, p. 266 sqq.; Nicolae Ceachir, *O frescă necunoscută*

istoriografiei noastre (Une fresque inconnue de notre historiographie), in « Flacăra », Bucarest, le 14 juin 1985.

² Veis, N. A., *Manuscris de Monteoru*, vol. I, Athens, 1967, p. 242. (N.A. Βέης — Τὰ χειρόγραφα τῶν Μετεώρων, τὸμ Α'. Αθ 1967, σελ. 242).

³ Pennington, Anne. E., *Music in Sixteenth-Century Moldavia: New Evidence*, in «Oxford Slavonic Papers, New Series», Volume XI, 1978, at the Clarendon Press, p. 64—83 et in Anne E. Pennington, *Music in Moldova medievală. Secolul al XVI-lea / Music in Medieval Moldavia, 16th Century*. With an essay by D. Conomos, Bucarest, Edition Musicale, 1985; édition bilingue sous la direction de Titus Moisescu, traduction de l'anglais par Constantin Stihî-Boos. Le microfilm du «Manuscrit de Dobrovăţ» est conservé dans la Bibliothèque de Titus Moisescu, les photocopies — à la Bibliothèque de l'Union des Compositeurs et Musicologues de Bucarest.

⁴ Papadopoulos-Kerameus, A. I., *Le Catalogue des manuscrits grecs de la bibliothèque de l'île Lesbos*. Constantinople, 1884, p. 119—120: La Bibliothèque des Mavrocordates. (Παπαδόπουλος-Κεραμεινός, Α. Ι. Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῆς λέσβου ἐλληνικῶν χειρογράφων—Μαυρογορδᾶτειος βιβλιοθήκη). J'ai reçu la copie xerox de cette note bibliographique de Neil Moran, musicologue-philologue à Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto, Ontario, Canada, auquel j'envoie mes remerciements par cette voie aussi.

⁵ Je suis redevable de la traduction hellénique des textes à Natalia Trandafirescu, chercheur principal aux Archives d'Etat de Bucarest et je lui présente mes remerciements par cette voie aussi.

⁶ Toutes les non-concordances marquées par («sic») seront corrigées dans les annotations bibliographiques suivantes et par moi-même dans la Description codicologique du manuscrit.

⁷ Χατζηγιακουμῆς, Μανόλης Κ.—Μουσικὰ χειρόγραφα τουρκοκρατίας (1453—1832), Τόμος πρῶτος, Ἀθήναι, 1975, σελ. 31—35.

⁸ Χατζηγιακουμῆς, Μανόλης Κ.—Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (1453—1820), Ἀθήναι 1980, σελ. 114.

⁹ Pennington, Anne, E., *op. cit.*, p. 73—99. Dans la première partie de cette étude l'auteur présente un autre manuscrit putnéen: *Ms. sl. 12/Leipzig*, qu'elle décrit de la même manière: structure, contenu, annotations etc.

¹⁰ Moldoveanu, Nicu, *Muzica în Moldova secolului al XVI-lea: Noi mărturii* d'Anne E. Pennington], in «Biserica Ortodoxă Română», l'an XC VII, n° 9—12 (septembre-décembre), p. 1193—1222.

¹¹ *Izvoare ale muzicii românești*, vol. III—Documenta: «Școala muzicală de la Putna» — *Manuscrisul 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna «Anthologion»*, Edition soignée, préfacée et annotée par Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu et Titus Moisescu, Bucarest, Edit. Muzicală, 1980.

¹² Voir «Bibliografia muzicii vechi bizantine în România», paru in: Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine*, Bucarest, Edit. Muzicală, 1985, p. 206—224.

¹³ Voir notes 7 et 8.

¹⁴ *Op. cit.* (voir note 3).

¹⁵ *Op. cit.* (voir note 4).

¹⁶ Voir le numérotage des fascicules (p. 84).

¹⁷ Dans l'index alphabétique des chants du *Ms. Lm. 258* il y a des annotations concernant certaines particularités graphiques du codex.

¹⁸ Stathis, Gregorios Th., *L'exégèse de l'ancienne notation Byzantine*, Athènes, Institut de musicologie Byzantine, Études 2, 1978, p. 43—81. (Στάθης, Γρ. Θ.—Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας, Ἀθήναι, 1987, σελ. 43—81).

¹⁹ La traduction du colophon — avec certaines modifications — a été reproduite ici d'après celle présentée par Nicu Moldoveanu in *op. cit.* p. 1203. La majuscule *M* du mot *Mult* (Mnogo=mult=beaucoup) est écrite en or.

²⁰ Voir l'index alphabétique des chants du *Ms. Lm. 258* (p. 88).

²¹ Le nombre des chants des principaux manuscrits putnéens est le suivant: *M 350* = 179 chants dans 172 feuilles; *Lm 258* = 116 chants dans 274 feuilles; *M 1102* = 99 chants dans 297 feuilles; *I* = 83 chants dans 236 feuilles; *P/I* = 79 chants dans 84 feuilles; *P/II* = 54 chants dans 77 feuilles; *Lz 12* = 54 chants dans 134 feuilles; *B 283* = 74 chants dans 240 feuilles; *S* = 101 chants dans 234 feuilles.

²² Les 15 chants qui se retrouvent seulement dans *Ms. Lm. 258* ont été annotés dans l'Index alphabétique des chants.

²³ Les dénominations des fêtes apparaissent aux feuilles: 262, 264, 266^v, 269, 271^v, 273, 275^v, 278, 280^v, 283, 285, 288, 293^v, 295^v, 299, 304^v, 308^v, 313, 316, 334^v, 338^v, 344, 347, 351, 353^v, 360^v, 368, 371, 377^v.

²⁴ Voir les feuilles: 145, 156, 163^v, 168^v, 172, 262.

²⁵ Voir: Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine*, *op. cit.*, p. 68—80. (Préliminaires à une codicologie spécifique des manuscrits musicaux byzantins). Pour le numérotage des fascicules voir p. 84.

²⁶ Boiangiu, Aneta, *Scrierea chirilică românească*, étude introductive à l'«Album de paléographie, scrierea chirilică românească» de Veronica Vasilescu et Aneta Boiangiu, Bucarest, Direction Générale des Archives de l'Etat, 1982, p. 5—15.

²⁷ Voir Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 70—71.

²⁸ Voir les auteurs des chants (p. 94).

²⁹ Voir: a) Velimirović, Miloš, *Byzantine Composers in MS Athens 2406*, Oxford, Clarendon Press, 1966; idem, ibidem, in „Studii de muzicologie”, vol. XVIII, Bucarest, Edit. Muzicală, 1984, dans la traduction de Hrisanta Trebici Marin. b) Stathis, Gregorios Th., *Les manuscrits de musique byzantine Mont Athos*, Athènes, Institut de Musicologie Byzantine, 1975 (vol. I), 1976 (vol. II).

³⁰ Pennington, Anne E., *op. cit.*, p. 96—97.

³¹ Voir aussi la note sur la couverture 3 du *Ms. I—26/Iași*: «J'ai écrit tout cela, moi, Ștefan, diacre de Putna».

³² Les chiffres aux caractères cursifs ont été prévus aux chants dont les auteurs peuvent être identifiés dans d'autres manuscrits putnéens.

³³ Voir Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 70—71.

³⁴ Des corrections marginales: f. 175^v (une variante mélodique); f. 315^v (une continuation du tererem); f. 324^v (la correction de la martyrie); f. 360^v (une correction en rouge des neumes musicaux); f. 362^v (une correction mélodique); f. 368^v (une correction mélodique); f. 409^v (une variante de la martyrie du 4^e echos pl.: «glas 8» (voix 8)).

³⁵ Une bonne partie des chants qui appartiennent aux Stichères de ce codex — il s'agit de ceux qui figurent aussi dans *Ms. P/II* — ont été transcrits et publiés dans *Izvoare ale muzicii românești*, vol. III B, *Transcripta. Școala muzicală de la Putna—Ms Nr. 56/544/576 I—P/II-Stihirar*. Des transcriptions en notation linéaire par Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu et Titus Moisescu, Bucarest, Edit. Muzicală, 1984 (54 chants, 276 feuilles).

« AMICO LISZT ». UN PORTRAIT PAR CAROL POPP DE SZATHMARY

Ferenc László

L'aquarelle de Szathmary représentant Liszt au piano a été présentée au public bucarestois à l'exposition temporelle rétrospective de l'artiste, organisée en juin 1927 au Musée Toma Stelian¹. Sa reproduction en noir et blanc a paru la même année, dans la chronique de l'exposition, signée par Oreste Tafrali²; elle a été imprimée ensuite en bleu et blanc sur la couverture du cahier-programme du récital de piano Aurelia Cionca à l'Athénée Roumain, le 17 décembre 1931³. En couleurs, le portrait a été reproduit dans le livre de Octavian Beu, dédié à Liszt et publié à la fin de 1932⁴; la maison d'édition de Beu — Krafft et Drotleff de Sibiu — a diffusé cette reproduction aussi sous la forme d'une carte postale illustrée⁵. Ce portrait s'inscrit à présent parmi les documents iconographiques bien connus du jeune Liszt. Une énumération exhaustive de la multitude de publications plus récentes qui l'ont reproduite manquerait de sens.

Dans la chronique de l'exposition mentionnée, Tafrali affirmait que « le portrait de Franz Liszt n'est qu'une esquisse tracée à l'occasion de la rencontre de C. Popp de Szathmary avec le grand pianiste et compositeur qui, on le sait, avait souvent fait des voyages en Allemagne, Hongrie, Autriche, Russie, Pologne et en France. A une partie de plaisir, les âmes des deux artistes se sont comprises et rapprochées. Ces moments ont été fixés par les deux amis sur une feuille de papier, constituant un pieux souvenir de leur union spirituelle. Szathmary a tracé en quelques lignes le portrait de Franz Liszt exécutant une pièce de musique au piano, en le dédiant « Amico Liszt »; le célèbre compositeur a ajouté, en bas de la page, plusieurs lignes de l'une de ses compositions intéressant ses admirateurs. Ce portrait ressemble grandement à celui exécuté par Nancy Mérienne en 1836 que Pourtalès a publié au commencement de son volume⁶.

Le 29 juillet 1931, Beu annonce dans la presse quotidienne de Berlin (je traduis de l'allemand): « J'ai trouvé une très intéressante aquarelle du peintre roumain Carol Pop de Satmari (sic!), qui représente Liszt au piano pendant son concert à Jassy »⁷. Avec d'infimes modifications, l'article a été reproduit aussi

dans la presse allemande de Roumanie⁸. Dans son volume, Beu répète son affirmation, selon laquelle ce portrait aurait été exécuté à Jassy, en précisant même que « cette esquisse en couleurs, très réussie » a été tracée « à l'occasion du concert donné chez Alecu Balș »⁹.

Sans polémiquer directement avec Beu, Oprescu établit en 1943 que le portrait « ne peut représenter Liszt à trente six ans, âge qu'il aurait eu en 1847 (à l'occasion de son concert de Jassy — n.n.), mais qu'il s'agit d'une rencontre précédente du peintre et du musicien, à Rome peut-être, lorsqu'ils se trouvaient tous les deux dans cette ville ». D'ailleurs, Oprescu décrit l'ouvrage de la manière suivante: « Dans les cartons hérités de Szathmary il y a un portrait sensationnel de Franz Liszt. Il est représenté au piano, l'air rêveur, sur le point d'attaquer un motif. Jeune, un enfant presque, avec sa belle tête d'ange, le portrait est vraiment digne de ce génial improvisateur qui subjuguait les âmes avec son talent précoce. Le dessin est à la plume, aquarellé »¹⁰. Le premier ouvrage d'Oprescu se référant au portrait (1941) est illustré avec la reproduction en noir et blanc du portrait, en mentionnant aussi le nom du possesseur de l'original: « La collection de Mme Ortansa Satmary »¹¹.

L'aquarelle est commentée et reproduite aussi par Nicolae Missir dans son étude dédiée au voyage de Liszt en Roumanie,

en 1846—1847. Pour moi, l'inédit de cette étude est constitué par la « dédicace » « Amico Liszt, l'ami Szathmary », citée dans le texte, mais la seconde moitié est invisible sur l'illustration¹².

« Le dossier » du portrait a été récemment rouvert lorsqu'un publiciste de Budapest, István Wagner, — bon connaisseur des ouvrages adjacents d'Oprescu, l'a présenté, dans les pages de deux revues prestigieuses, en affirmant que ce portrait a été détruit lors des bombardements de Bucarest, en 1944¹³. Je lui ai immédiatement répondu que l'aquarelle existe, qu'elle est parfaitement conservée dans des conditions optimales, à la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Cabinet d'estampes¹⁴.

Je ferai quelques précisions afin d'expliquer plusieurs inadvertances et incertitudes au sujet de ce portrait d'un grand prix car, en dehors de sa valeur artistique intrinsèque, il constitue un document des relations liant le peintre bucarestois et le grand représentant du romantisme musical universel. Je souligne, avec une chalereuse reconnaissance, l'assistance collégiale du bibliothécaire Emanoil Bădescu de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie — un parfait connaisseur de l'œuvre de Szathmary; il m'a aidé dès le début dans cette incursion — plus qu'agréable et instructive, passionnante même pour un musicologue — dans l'histoire des arts plastiques. Dans le même ordre d'idées, je mentionne qu'au sujet de ce portrait j'ai bénéficié d'un entretien, extrêmement profitable pour moi, avec Mme Elena Niculescu, chef du Cabinet d'estampes de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

1. L'aquarelle ne pouvait sans doute pas être dessinée à Jassy. L'indication de la date donnée par Tafrali — l'analogie avec un portrait de 1836 — est concluante; la déduction d'Oprescu concernant Rome en tant que lieu de la rencontre des deux artistes, donc de la probable pose du musicien pour Szathmary, est pleinement satisfaisante, tandis que l'assertion de Beu doit être considérée nulle: le portrait a été exécuté en Italie vers la fin des années '30, et non pas à Jassy en 1847, en aucun cas. Les détails pittoresques-romantiques concernant « une partie de plaisir » (Tafrali), « chez Alecu

Balș » (Beu) ou le « moment d'attaquer un motif » (Oprescu) peuvent être laissés sans commentaires critiques. Pour compléter les affirmations de Tafrali et d'Oprescu, les précisions suivantes peuvent être utiles: Liszt était à Rome au cours des six premiers mois de 1839¹⁵. Le célèbre portrait peint par Ingres durant cette période¹⁶ le représente un peu plus mûr et plus fatigué que l'aquarelle de Szathmary, peut être même mélancolique et désappointé. « L'angélique Liszt » du portrait de Szathmary a été immortalisé dans d'autres portraits antérieurs à 1839, par exemple — outre celui de 1836 mentionné par Tafrali —, celui de Mornière daté 1832¹⁷. Par conséquent, sans exclure la possibilité d'une date « Rome, janvier — juin 1839 », notre option est plus large, « Italie, 1837—1839 ». Les biographies parallèles des deux pèlerins en Italie offrent plusieurs dates possibles de leur rencontre au cours de ces trois années.

2. L'affirmation de Tafrali qu'il s'agirait d'une esquisse tracée « en quelques lignes » est en opposition avec la reproduction annexée à son article. Le portrait n'est pas « une esquisse en couleurs », comme le décrit Beu. Les détails de l'ouvrage ne sont pas tous réalisés de la même manière minutieuse — l'accent est mis sur l'expression « angélique » de la figure et sur la sobriété du geste, les pieds du piano sont représentés sommairement en quelques traits de plume; loin d'être une déficience, ces caractéristiques augmentent considérablement la valeur artistique du portrait — en l'élevant bien au-dessus des ouvrages documentaires-artisanaux, mis au point avec pédanterie jusqu'au moindre détail, caractéristiques pour cette époque. En accord avec Oprescu, nous affirmons que ce portrait est « un dessin à la plume, aquarellé », « sensationnel », un chef-d'œuvre du genre.

3. L'affirmation de Tafrali concernant les « moments fixés par les deux sur un bout de papier » — Szathmary avec le portrait et Liszt avec le fragment de la partition — doit être décisivement réfutée. Ce fragment musical est la transposition pour le piano du « Czardas » de Colțău, que Liszt avait écouté à Cluj, le 1^{er} décembre 1846 ou à une date très proche de ce jour, donc plus de sept années après l'exécution du portrait. La reproduction publiée par Tafrali est suffisamment claire, permettant de constater qu'il ne s'agit

pas d'un texte musical écrit sur le papier de l'aquarelle mais, au contraire, c'est un fragment découpé dans un manuscrit musical noté sur une feuille de papier à musique avec des portées imprimées. D'autre part, c'est inconcevable qu'un compositeur puisse noter pour un ami, en souvenir d'un moment mémorable, un fragment musical lacunaire — exempt d'armure, d'indication du tempo et de la mesure — parsemé d'abréviations utilisées seulement dans les manuscrits à usage propre, et même de ratures. Szathmary aurait probablement acquis le fragment vers la fin de l'année 1846 ou au début de l'année 1847, lorsqu'il a de nouveau rencontré Liszt ; il est à éclaircir par quelle voie et à quelle occasion, ainsi que la question que pose la réalisation du collage portrait — portée par Szathmary lui-même ou par ses héritiers.

4. Certainement, le fragment manuscrit de Liszt « peut intéresser ses admirateurs » (Tafrali). Un nombre restreint de thèmes populaires transposés par le compositeur sont aussi abondamment documentés ! En arrivant à Cluj, vers la fin de novembre 1846, Liszt aurait exprimé son désir d'écouter de la musique tzigane. Ses amis lui ont dit que les tziganes de Cluj n'étaient pas dignes de sa curiosité parce qu'ils jouaient en utilisant des notes, tout comme les musiciens allemands. Dans la zone, seulement à Sighetul Marmăției se trouvait un tzigane qui continuait à jouer « sauvagement ». On a immédiatement envoyé une cariole à Sighet qui a ramené, dans une semaine, le violoniste Laci Pócsi avec sa bande. La première pièce jouée pour Liszt a été le « Czardas de Coltău », très populaire à cette époque. « Les yeux de Liszt ont brillé ... » ; s'installant au piano, il a composé, au cours de la nuit, une fantaisie sur ce thème. L'exposé du comte Sándor Teleki — une page de mémoires écrite avec un réel talent, que j'ai comprimée ici en quelques lignes — a été publié en 1877¹⁸. Liszt a remercié l'auteur pour la beauté de sa narration en accréditant ainsi son contenu¹⁹.

Je regrette d'avoir été dans l'impossibilité de trouver jusqu'à présent l'original exposé en 1927. La reproduction de la reproduction publiée par Tafrali n'étant pas édifiante pour l'annexe musicale — les détails à peine visibles de l'image publiée par la revue « Arta și Arheologia » (L'Art et l'Archéologie) deviennent en grande par-

tie indéchiffrables —, je publie ce fragment aussi dans ma transcription par le déchiffrement des abréviations dont s'est servi le compositeur et plusieurs améliorations orthographiques. Les indications de mouvement et de mesure, ainsi que l'armure, je les ai complétées conformément au fragment analogue de la Rhapsodie hongroise n° XIV. L'exégèse musicologique du fragment sera publiée dans le cadre d'une étude séparée (Voir Fig. 6).

Le compositeur a valorisé ce thème en quatre ouvrages de musique ²⁰ :

a. *Rhapsodie hongroise n° 21 pour piano* (n° 105 c, 21 dans le catalogue Raabe de l'œuvre de Liszt), composée à la fin de 1846 ou au commencement de 1847 ; inédite et révoquée par Liszt en 1855 ;

b. *Rhapsodie hongroise n° XIV pour piano*, publiée en 1853 (R 106, 14) ;

c. *Rhapsodie hongroise n° 1 pour orchestre*, arrangée en 1852 probablement (R 441) ;

d. *Fantaisie sur des mélodies populaires hongroises* pour piano et orchestre, terminée en 1852 probablement et exécutée en première audition à Pest, le 1^{er} juin 1853 (R 458).

A défaut d'une preuve contraire, je suppose que le « manuscrit Liszt de Bucarest » est un fragment du concept précédant la première version pour piano solo, donc il aurait été peut-être écrit à Cluj.

5. L'exemplaire du portrait conservé à l'Académie n° d'inventaire 14.677, cote DR 73—106), obtenu en 1966 de l'héritière de Beu, ne porte pas des signes de collage. Quoiqu'on puisse admettre l'insertion du manuscrit musical dans le cadre en même temps que le portrait, sans utiliser un adhésif, nous constatons toutefois une série de différences d'exécution qui excluent l'identité des deux versions. Un examen attentif de la reproduction d'Oprescu (1941) suggère la conclusion que cette dernière a été exécutée d'après un original différent de celui exposé en 1927, respectivement celui de l'Académie. Parmi les autres reproductions connues, celle publiée par Missir (1961) peut avoir la même source que celle d'Oprescu ; celle en couleurs de Beu (1932) présente de faibles différences par rapport à cette dernière, mais beaucoup plus grandes par rapport à celle de Tafrali. Enfin, l'image imprimée sur la couverture du programme de salle de 1931 diffère

de toutes les autres par la signature décrite (mais non-reproduite) par Missir.

Un examen méthodique de cette multitude de versions s'est soldé par la conclusion que leur nombre peut être réduit à trois seulement.



Fig. 1. Reproduction en couleurs exécutée à l'imprimerie Krafft et Drotleff de Sibiu, photographiée par Miklós László, Cluj-Napoca.

a. La reproduction de la version exposée en 1927, qui est d'ailleurs plus grossièrement travaillée, est bien différente des autres. On y remarque également des différences nettes concernant certains détails. Dans toutes les autres, on voit non seulement une raie au milieu de la coiffure de Liszt, mais aussi deux reflets de couleur claire, disposés symétriquement à gauche et à droite de la raie, ou bien, sur la reproduction de « Arta și Arheologia » les cheveux ont une couleur plus foncée, sans raie au milieu et sans reflet de lumière. On pourrait considérer ces différences comme l'effet d'une impression typo de qualité inférieure, mais on constate également d'autres disparités, parmi lesquelles la plus catégorique est à l'insertion « Amico Liszt » : la terminaison de la

lettre L est courbée vers le haut tandis qu'à toutes les autres, elle finit par un court trait horizontal. Diffère aussi de tous les autres exemplaires le dessin du « colimaçon » qui termine le support, en forme de lyre, des pédales au genou droit du

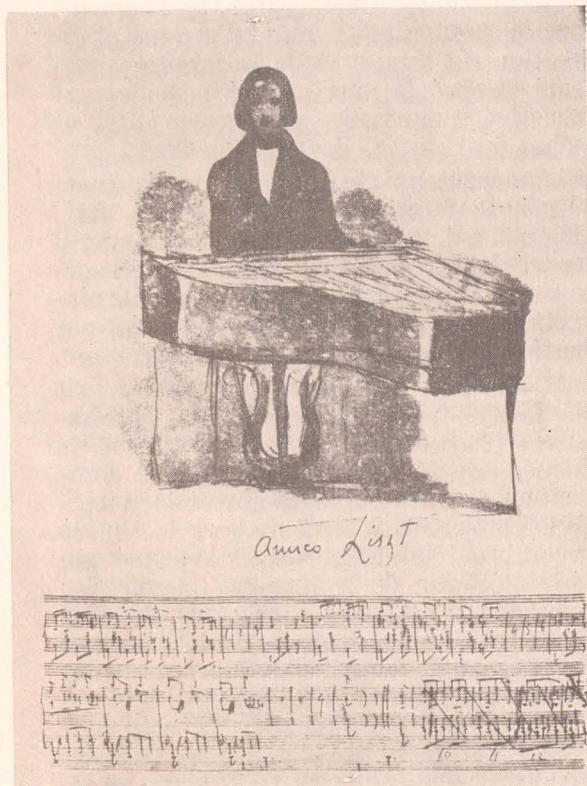


Fig. 2. Collage portrait-partition dans « Arta și Arheologia ».

pianiste. Ces différences ne peuvent être mises au compte de la reproduction !

b. En suivant l'ordre chronologique des reproductions, au sujet de celle diffusée à l'occasion du récital de piano du 17 décembre 1931, la seule où l'on distingue la signature « l'ami Szathmary » après « Amico Liszt », je tiens à signaler qu'il ne peut s'agir ici d'une signature du peintre, mais plutôt d'un apocryphe appliqué sur le portrait non signé, dû à une infantile ambition d'accroître ainsi son authenticité et sa valeur commerciale. Les traits sont trop peu ressemblants à ceux des signatures authentiques de Szathmary. La hâte du falsificateur dilettante s'est traduite par d'autres fautes aussi : entre les lettres h et l'y final il y a une courbe supplémentaire par rapport à l'ensemble

des lettres m, a et r ! De plus, selon l'information du chef du cabinet d'estampes, Szathmary signait toujours son nom avec un i et non pas avec un y final.



Fig. 3. Déchirure du papier sur la reproduction publiée par George Oprescu.

Les copies reproduites par Oprescu (1941) et Missir (1961) ont une note distinctive commune : une déchirure du papier à la marge gauche, en sens horizontal, à la hauteur de l'épaule. Cette lésion peut être très vaguement découverte aussi sur les reproductions en couleurs publiées par Beu en 1932 ; l'imprimerie de Sibiu était, évidemment, intéressée à éditer une version « idéale » de l'aquarelle, en vue de sa commercialisation et non pas une reproduction documentaire ; la technologie de l'impression polychrome de ce temps-là permettait une retouche de ce genre. Mais, une fois saisie la déchirure en marge du papier, l'œil découvre aussi les traces discrètes mais indubitables de la « signature » raturée sur les reproductions en couleurs de l'imprimerie de Sibiu²¹ ! Et nous avons l'impression de les reconnaître même sur les reproductions d'Oprescu et de Missir ! Est-ce que par hasard la signature apocryphe a été imparfaitement raturée — l'opération laissant des traces visibles — sur l'original, après la photographie de celle-ci en vue d'être reproduite sur la couverture du cahier-programme du concert du 17 décembre 1931, avant que toutes les autres reproductions aient été réalisées ? Probablement, oui. Justement pour la décharger des suites visibles et, hélas, pénibles, d'une intervention brutale. On ne peut exclure l'idée que l'initiative de cette opération de restauration aurait appartenu à Oprescu lui-même.

c. L'exemplaire en possession de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie n'a été reproduit par aucun des commentateurs avisés du portrait. Personnellement, dans mon écrit mentionné dans la note 14 de

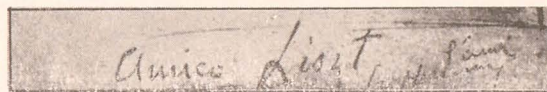


Fig. 4. Signature apocryphe reproduite d'après le cahier-programme de 1931.

la présente communication, je le déclarait original, ce qui s'est avéré une erreur due au fait que je n'avais pas vu le procès-verbal d'acquisition, où il était qualifié de « copie ». Je ne crois pas avoir à me sentir gêné de mon enthousiasme à regarder une copie tellement parfaite jusqu'aux moindres détails, qui reproduit si fidèlement même l'expression de l'original, cet « angélique » saisi par Oprescu.

Exécutée d'après l'original présenté plus haut au point b de ce chapitre, cette copie contient elle aussi plusieurs différences ;



Fig. 5. Copie du Cabinet d'estampes de la Bibliothèque de l'Académie de la R. S. de Roumanie. (Les images 2 — 5 sont reproduites d'après les clichés exécutés dans le laboratoire photo de la Bibliothèque de l'Académie de la R. S. de Roumanie par Ștefan Miklós.)

Vivace assai

The musical score is written for piano and violin. The tempo is marked 'Vivace assai'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of six systems of music. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the violin part is written in a single staff (treble clef). The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, triplets (3), and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

par exemple, une courbure supplémentaire de la ligne de l'épaule gauche — au bord du col, semblable à l'épaule droite, où l'original a la même courbure — ou bien l'absence du point sur la lettre i du nom de Liszt ; la première peut être attribuée à l'intention de corriger tacitement le peintre (de dessiner les deux épaules plus symétriques), la seconde est une faute minime, presque inexplicable dans le cas d'un copiste de l'envergure de cet anonyme virtuose. L'expert de l'Académie — le chef du Cabinet d'estampes — considère que la fabrication du papier date de notre siècle ; elle constate des hésitations traîtresses de la plume à la reproduction de l'inscription « Amico Liszt », confirmant une fois de plus la conclusion de l'expertise effectuée il y a plus de deux décennies.

6. En conclusion, la belle-fille de l'artiste, Ortansa Satmari et le fils de Carol Szathmary, Alexandru (décédé en 1933, lui aussi un peintre apprécié, mais loin de la valeur de son père), ont possédé au moins deux versions du portrait.

La première, celle reproduite avec le fragment de la *Rhapsodie XIV* de Liszt, a été exposée au Musée Toma Stelian en 1927 ; nous ne savons pas si quelqu'un l'a vue depuis. L'exécution plus rudimentaire de cette version justifie l'hypothèse qu'elle n'a pas été peinte par Szathmary-père. En qualité de musicologue, je dois décliner ma compétence d'avoir le dernier mot dans cette question, par conséquent je ne me prononce pas catégoriquement. Rien n'exclut la possibilité d'une destruction de cette version en 1944, selon l'opinion d'István Wagner exprimée en 1985. Je m'excuse auprès du confrère étranger de lui avoir donné la réplique sans avoir connu tous les démêlés de ce cas tout à fait particulier.

La seconde version de la collection familiale, sur laquelle repose l'exégèse d'Oprea qui est valable jusqu'à nos jours, la source de toutes les reproductions examinées, à l'exception de celle publiée par la revue « Arta și Arheologia », doit être considérée comme le véritable original du portrait. En ce qui concerne sa destinée, la dernière précision provient de l'historien d'art Barbu Brezianu qui a eul l'obligeance de m'informer qu'il a vu un exemplaire chez l'héritière des époux Cuțescu-Storck il y a dix ans environ (donc, en aucun cas avant 1966 ou même 1944, pour qu'il s'agisse de

l'exemplaire acquis par l'Académie ou de celui détruit au cours des bombardements) ; il ne se rappelle pas si cet exemplaire était signé ou non, mais sûrement il n'était pas couplé à un fragment de partition musicale. Malheureusement, la pièce ne figure pas dans le fonds Storck de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, ni dans celui du Musée Storck de Bucarest. Nous espérons qu'elle n'est pas perdue définitivement.

Au sujet de la version de l'Académie, il faut dire qu'à peu près sûrement elle ne se trouvait pas en possession de Beu en 1931 — 1932. Autrement, il aurait reproduit cette version, qui était plus intacte et, au fond, pas moins belle que l'original en possession des époux Alexandru et Ortansa Satmari, et il ne serait pas allé à l'imprimerie de Sibiu avec un exemplaire emprunté. Je suis enclin à croire — sans disposer toutefois de preuves irréfutables — que la version apocryphe a été exécutée à la demande de Beu lorsque les époux Satmari lui ont confié l'original pour le reproduire dans son livre. On peut se demander s'il a fait appel à un spécialiste de Roumanie. Mais, diplomate de carrière, Beu voyageait beaucoup à l'étranger et on peut admettre l'hypothèse qu'il s'est adressé à un maître étranger.



Quelques hypothèses formulées dans les pages de cette communication étant confirmées, les historiens d'art seront en mesure de mettre le point final aux investigations du musicologue par la conclusion suivante : le portrait intitulé « Amico Liszt » s'est conservé sous la forme d'un original en un endroit inconnu et de deux copies — aucune exécutée par l'auteur ; l'une, d'une exécution irréprochable, se trouve à présent à la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et l'autre, provenant de la maison de l'artiste mais, en aucun cas exécutée par lui, peut être considérée disparue.

J'espère en la confirmation de mon appréciation selon laquelle la copie « survivante » de ce portrait sensationnel, exécutée par un anonyme au niveau d'une copie d'auteur, est d'une beauté désarmante, faisant honneur aussi bien à Szathmary qu'au copiste et, dans mon opinion, même au généreux collectionneur. Dans

l'impossibilité d'acheter l'original auquel il était profondément attaché, en tant que chercheur passionné du voyage de Liszt dans les principautés roumaines, il a su

trouver (et largement payer) un maître capable de le copier si admirablement. Est-ce que ce n'est pas un mérite digne d'être apprécié par la postérité?

Notes

¹ Le catalogue de l'exposition se trouve dans la collection du Cabinet d'estampes de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, sous la cote St. II 7156. Le portrait est mentionné au n° 98.

² O(reste) T(afra)li, *Pictorul C. Popp de Szathmary. 1811—1888* (Le peintre C. Popp de Szathmary) (correctement : 1812 — 1887 — n. n.), in « *Arta și Arheologia* », An. I, fasc. I, 1927, p. 56—61.

³ Un exemplaire se trouve chez l'héritière de l'artiste, professeur Nina Cionca, Bucarest.

⁴ Octavian Beu, *Franz Liszt în țara noastră* (Franz Liszt dans notre pays), Sibiu, (1932), planche précédant la page 1.

⁵ Un exemplaire, reçu du professeur Nina Cionca, est en possession de l'auteur. Compte tenu de la rareté de cette reproduction, je publie ses principales caractéristiques : Grandeur : 87 × 141 mm. Inscription recto : « Carol Pop de Satmari : Franz Liszt la Iași ». Verso, le champ gauche, en haut : « Acuarela din cartea /FRANZ LISZT ÎN ȚARA NOASTRĂ/de OCTAVIAN BEU ». Le même champ, en bas : Editura Krafft & Drotleff s.a. Sibiu ». Le champ droit, en haut : « Romania/Cartă Postală ».

⁶ Tafra)li, *op. cit.*, p. 61.

⁷ Octavian Beu, *Eine rumänische Rhapsodie von Franz Liszt*, in « *Vossische Zeitung* », le 29 juillet 1931.

⁸ *Ibidem*, in « *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* », le 1^{er} août 1931.

⁹ Le volume mentionné à la note 4, p. 24.

¹⁰ George Oprescu, *Pictorii din familia Szathmary* (Les peintres de la famille Szathmary), Imprimerie de l'Institut graphique du Saint Monastère Neamțu (Extrait de « *Analecta* », 1943), p. 21.

¹¹ Idem, *Cîteva episoade necunoscute din viața lui Liszt* (Quelques épisodes inconnus de la vie de Liszt), in « *Revista istorică* », XXVII, n°s 1—12, 1941, p. 103.

¹² Nicolae Missir, *150 de ani de la nașterea lui Fr. Liszt* (150 ans depuis la naissance de Fr. Liszt), in « *Studii și cercetări de istoria artei* », VIII, n° 2, 1961, p. 495. Je tiens à signaler que l'inscription « Amico Liszt » n'est pas une dédicace, comme tant

d'autres la considèrent depuis Tafra)li, mais un titre, la précision de l'objet présenté. Le supplément ajouté « l'ami Szathmary » aurait dû la transformer en une dédicace. Mais elle commence en italien pour finir en français. Si l'intention du peintre avait été le désir de recommander la pièce de Liszt, il aurait écrit « à l'amico Liszt ». Je ne sais pas si Szathmary a écrit d'autres dédicaces sur des portraits dans ce même endroit — au milieu, immédiatement au-dessous de de l'image.

¹³ Wagner, István, *Szathmáry Pap Károly — az európeér* (Carol Pop de Szathmary — l'européen), in « *Művészet* », XXVI, n° 8, août 1985, p. 46 ; idem, *Liszt ismeretlen levele* (Une lettre inconnue de Liszt), in « *Muzsika* », XXIX, n° 6, juin 1986, p. 8—9.

¹⁴ László, Ferenc, *Liszt-aromás Bukarestben* (Un portrait Liszt à Bucarest), in « *Brassói Lapok* », XVIII, n° 42, le 24 octobre 1986, p. 4—5.

¹⁵ Nádor, Tamás, *Liszt Ferenc életének krónikája* (La chronique de la vie de Franz Liszt), Budapest, 1975, p. 90.

¹⁶ Hedwig Weilguny, Willy Handrick, *Franz Liszt. Biographie in Bildern*, Weimar, 1958, image n° 52, p. 76.

¹⁷ *Ibidem*, image n° 30, p. 63.

¹⁸ Teleki, Sándor, *Emlékeim* (Mes souvenirs), vol. I, Budapest, 1879, p. 58—59. Raconté aussi dans « *Hölgyfutár* » (Le courrier des dames), février 1877.

¹⁹ La lettre de Liszt adressée à Teleki, le 10 février 1877. Musée districtuel de Baia Mare, collection de manuscrits, cote 706. Apud : Lakatos, István, *Liszt Ferenc*, in idem, *Zenetörténelmi írások* (Ecrits d'historiographie musicale), Bucarest, 1971, p. 171.

²⁰ Conformément au registre de l'œuvre de Liszt, publié à titre d'annexe au volume de Peter Raabe, *Liszt Schaffen* (= Franz Liszt. Zweites Buch). Stuttgart—Berlin, 1931.

²¹ Au moment de la parution de cette communication, la carte postale illustrée imprimée à Sibiu sera déposée, à titre de don, au Cabinet d'estampes de la Bibliothèque de l'Académie de la R. S. de Roumanie afin d'être étudiée par ceux intéressés.

DANIELA GHEORGHE, *Le jeu de la vie et de la mort . . . dans la dramaturgie de Horia Lovinescu*

le 25 septembre (*Théâtralité et visualité dans l'évolution du spectacle roumain*)

IOANA MĂRGINEANU, *Le spectacle — entre métaphore littéraire et métaphore scénique*

ION CAZABAN, *Le scénographe et la visualité du spectacle*

GEORGE CHIRIȚĂ, *La théâtralité et le sens biographique du visible*

HENRI WALD, *Dialogue et visualité*

ROMULUS FENES, *Esquisses plastiques — dramatiques*

PRÉOCCUPATIONS THÉÂTROLOGIQUES ET SPECTACLES À BELGRADE

S'il n'existe pas à Belgrade un institut académique consacré aux recherches dans le domaine de l'histoire du théâtre, cela ne signifie pas l'absence de ce genre de préoccupations; bien au contraire, ces études sont tenaces et d'une qualité méritoire. J'ai rencontré, au Musée d'art dramatique, un groupe de chercheurs spécialement organisé pour la conservation des documents théâtraux, pour l'étude et la vulgarisation, à l'aide d'une variété de moyens, de l'histoire du théâtre serbe et de ses valeurs, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Les documents sont exposés dans un nombre de salles très réduit, mais l'importance maxima accordée par ce musée à l'activité de recherche et de publication est étonnante. Les attributions du petit groupe de muséographes comprennent l'étude du théâtre depuis le 19^e siècle jusqu'à la moitié du 20^e siècle (articles, biographies, chronologies), la constitution des archives du spectacle serbe contemporain, la réalisation de recueils d'études sur divers sujets théâtraux (la création du dramaturge B. Nušić, du metteur en scène Bojan Stupica), enfin la publication de la revue *Teatron* (six numéros par an, chacun dédié à la présentation analytique d'un théâtre important ou à une personnalité de la scène serbe). On orga-

nise chaque semaine, au musée, des projections de « théâtrethèque », c'est-à-dire l'enregistrement sur pellicule ou vidéo-cassette de spectacles mémorables des saisons théâtrales passées.

Dans l'atmosphère studieuse de la bibliothèque du musée — une maison d'ancien style balkanique — tout comme dans celle du nouveau bâtiment moderne de la Faculté d'Art Dramatique, j'ai feuilleté des livres et des revues qui m'ont permis de connaître maintes réalisations significatives pour différents moments de l'histoire du théâtre yougoslave. J'ai ainsi appris l'apport créateur de certains metteurs en scène, tels que Branko Gavella (la monographie du professeur Nikola Batusić de Zagreb est indispensable aux intéressés), ou B. Stupica (grâce au volume massif, rédigé par Xenia Sukulević, membre du groupe du musée). Olga Milanović, muséographe elle aussi, avait publié une présentation particulièrement informée de la scénographie de Belgrade des 19^e et 20^e siècles. C'est le résultat d'une longue recherche, effectuée avec passion dans ces conditions de documentation difficiles. La multitude des informations a été organisée chronologiquement, mais aussi dans le sens d'une progression qualitative — de conception et réalisation professionnelles — de l'activité scénographique. Chaque étape de développement vers un art du décor et du costume moderne est illustrée par de nom-

breux et denses micro-portraits des créateurs, dont l'importance dépasse généralement la scène serbe, étant évalués à l'échelle européenne.

L'examen de la bibliographie a permis de remarquer l'évolution de l'art scénique yougoslave vers une expressivité théâtrale stylisée, préoccupée par la configuration et la fonctionnalité multiple des espaces de jeu, la revitalisation et la réflexion d'une tradition interprétative de valeur, à des traits spécifiques de dramatisation vigoureux ou de comique ludique.

Il a résulté de nos discussions que les hommes de théâtre de Belgrade considéraient l'art scénique actuel de leur ville comme étant en quête de nouvelles solutions, stimulées par l'intérêt du public pour le spectacle politique — mais également pour d'autres formules scéniques, comme le spectacle poétique ou philosophique — pour la représentation de pièces classiques négligées jusqu'à présent et, en général, pour des visions actuelles de mise en scène et pour des interprétations susceptibles de découvrir de nouvelles significations et ressources d'expression du texte dramatique. Les entretiens avec le dramaturge Miodrag Ilić (directeur du Théâtre National), l'écrivain Jovan Cirilov (directeur du Théâtre Yougoslave de Drame), le metteur en scène Ljubomir Draškić (directeur de « L'Atelier 212 »), Zoran Jovanović (directeur du Théâtre Dramatique), le metteur en scène Milos Lazin ou avec le théâtrologue Radoslav Lazić ont été axés sur les objectifs concrets, à l'ordre du jour, de la pratique scénique intégrée dans un contexte culturel précis.

On jouait naturellement sur les scènes de Belgrade beaucoup de pièces originales et étrangères, classiques et contemporaines, mais l'attention accordée à la « dernière vague » dramatique est remarquable.

Je commencerai par une pièce moins connue du classique B. Nušić *Il fallait qu'il soit ainsi* (Théâtre Dramatique) : le metteur en scène Branko Plesa en a fait une consistante parodie du comportement mélodramatique, implicitement de l'hypocrisie morale bourgeoise, habilement ironisée. Ses solutions (références aux films muets d'antan) tendent à ridiculiser tout en gardant une mesure stylistique appréciable. Le final — d'une ambiguïté, je dirais, « mélo-comique » — a été mémorable.

J'ai assisté, au Théâtre National, à la répétition générale de la pièce *Le Manoir*, écrite par Milos Crnjanski au cours des années '30. Mira Trailović — le metteur en scène — personnalité marquante de l'art scénique yougoslave — surveillait avec une attention tendue le déroulement du spectacle ; elle intervenait rarement à cette dernière phase en insistant sur le rythme requis à un moment donné ou sur un détail d'interprétation. Roman dramatique, à nombreux tableaux qui exigent une ample distribution et évoquent la jeunesse du roi Alexandre Obrenović et son assassinat par une conspiration militaire au début du siècle — cette pièce a été mise en scène avec une évidente rigueur professionnelle. J'ai remarqué surtout la clarté de la narration historique et celle des portraits rendus par les acteurs de premier plan (Boris Komnenić — Alexandre, Vera Ciukić — Draga Mašin), la motivation psychologique des réactions et des relations et, toutes les fois qu'il a été possible, la démythisation analytique, lucide des apparences « monumentales », des fausses images « émouvantes » ou « sensationnelles ». La scénographie (Petar Pašić) a permis la construction du spectacle sur plusieurs plans, l'utilisation significative de l'espace, les modifications de tonalité, mais aussi l'insertion d'une ironie active, sous-textuelle, dans le déroulement et la corrélation des moments biographiques.

De la création de Ljubomir Simović, on jouait une pièce concernant la résistance contre l'occupation nazie — *Le Théâtre ambulant Sopalović* (Théâtre Yougoslave de Drame). La mise en scène, signée par un autre metteur en scène de valeur — Dejan Mijać — a un aspect composite mais cohérent, elle fait appel à une diversité de modalités d'interprétation (on remarque les bons acteurs Milos Zutić, Jasmina Ranković, Gojko Santić), et à des solutions visuelles et procédés scénographiques qui dérivent d'optiques et de styles contrastants et requièrent ainsi des modifications de réceptivité. Saisi dans son spécifique, le quotidien s'emboîte à la métaphore fantastique, la parodie à l'émotion vibrante, le concret sensoriel au symbolique, ce qui conduit à une mise en relief réciproque, à une réception du spectacle esthétiquement tensionnée.

Sur les affiches figurait le metteur en scène italien Paolo Magelli (connu, au début de sa carrière, par quelques mises en scène en Roumanie) avec trois pièces montées dans trois théâtres différents : *Le Métabable Graal* (« Atelier 212 »), une pièce ambitieuse, polyvalente, de facture en quelque sorte pirandellienne (par le mélange déconcertant parfois, de « vie » et de « fiction », d'évocation et de fantaisie livresque), annonçant un dramaturge intéressant dans le jeune Nenad Prokić, *Peer Gynt* d'Ibsen (Théâtre Yougoslave de Drame) et *Yvonne, princesse de Bourgogne* par W. Gombrowicz (Théâtre Dramatique). Un certain

mode d'aborder la mise en scène est commun à ces pièces, en dehors des idées et des qualités scénographiques de Marina Cuturilo. La mise en scène repose sur des intuitions fertiles, stimulées culturellement, ensuite proliférées imaginativement dans la sensorialité complexe du spectacle où les registres visuel et auditif se joignent dans une symbiose minutieusement conçue, avec des effets proches du post-modernisme.

Chacun dans son genre, ces spectacles ont été éloquents pour la problématique et les tendances de l'art théâtral de Belgrade en ce moment.

Ion Cazaban

S'il est vrai que la maturité se manifeste aussi — au moins pour ce qui est de l'édition — par la fréquence des anthologies cherchant à exprimer synthétiquement les valeurs accumulées dans une certaine direction d'évolution ou dans un certain intervalle, alors l'œuvre la plus récente du genre produite par la culture théâtrale de la Roumanie socialiste et due au professeur Ion Zamfirescu signifie exactement le progrès général réalisé pendant le dernier quart de siècle par la création dramatique autochtone d'inspiration historique.

Evidemment, l'anthologie en question n'est ni la première ni la dernière dans le paysage tellement effervescent de l'activité théâtrale d'aujourd'hui. Elle fait suite — dans le domaine du drame d'inspiration historique — au second volume de l'admirable anthologie de la dramaturgie roumaine contemporaine publiée en 1978 par Valeriu Răpeanu (Editions Eminescu) ainsi qu'aux deux volumes dédiés à la littérature dramatique nationale du passé et publiés par les Editions Albatros en 1981. Ce fait — sans impiéter sur le critère de la valeur présidant au choix des pièces éditées par le professeur Zamfirescu — a néanmoins influencé sur la structure de l'ouvrage, en tant que le jugement et le goût, tellement sûrs, de l'auteur, se sont autorisés à éviter la réédition de certaines pièces au profit de l'élargissement du plan temporel et thématique de l'anthologie. Il en est résulté, par conséquent, non seulement une nouvelle vision personnelle sur l'évolution du genre dans l'intervalle donné, mais aussi le complètement du tableau de cette évolution — très utile aux théâtres et au public roumain — par le rassemblement d'un nouveau groupement de 12 pièces qui, s'ajoutant aux anthologies antérieures, en enrichissent l'image remarquable.

Les douze ouvrages dramatiques compris dans ce massif volume, parus entre 1966 et 1982, répartis selon l'ordre alphabétique des auteurs, sont : *Steaua zimbrului* (L'étoile du bison d'Europe)

de Valentin Anania, *Viteazul* (Le courageux) de Paul Anghel, *Hotărîrea* (La décision) de Mircea Bradu, *Drumuri și răscruci* (Voies et carrefours) de Paul Everac, *Zodia taurului* (Le signe du taureau) de Mihnea Gheorghiu, *Petru Rareș* de Horia Lovinescu, *Muntele* (La montagne) de D.R. Popescu, *Descăpăținarea* (La décapitation) de Alexandru Sever, *Iarna lupului cenușiu* (L'hiver du loup gris) de Ion D. Sirbu, *A treia țeapă* (Le troisième pal) de Marin Sorescu, *Scene din viața lui Vasile Lucaciu* (Scènes de la vie de Vasile Lucaciu) de Dan Tărchilă et *Procesul Horia* (Le procès Horia) de Al. Voitin. Ces œuvres reflètent généralement l'épopée nationale du peuple roumain, le parcours de sa lutte pour la liberté sociale, pour l'indépendance et l'unité d'Etat, pour la persistance ininterrompue de son existence en tant que peuple né il y a près de 2000 ans, dans l'espace carpatodanubien-pontique, à une double origine, gétodaë et romane. Ce sont des pièces représentatives de plusieurs points de vue : elles expriment tout d'abord — sur le fond constamment actif de la lutte populaire dans tous les territoires habités par les Roumains et pendant tous les siècles décisifs pour leur effort patriotique — les destins dramatiques de quelques grands princes (Vlad Țepeș, Petru Rareș, Mihai Viteazul) et révolutionnaires légendaires (Horia, Tudor Vladimirescu, Vasile Lucaciu), le destin

dramatique de l'illustre savant humaniste Miron Costin, etc.; elles expriment, en même temps, le riche potentiel créateur des dramaturges roumains contemporains de toutes les générations et de tout le pays, représentants incontestables des principales orientations stylistiques fréquentes dans le théâtre roumain d'aujourd'hui.

Anthologie représentative pour l'actuel moment glorieux du théâtre roumain, le volume est en même temps une nouvelle et précieuse contribution personnelle du professeur Zamfirescu, par l'ample étude introductive, les commentaires critiques à l'adresse de la pièce de chacun des dramaturges présentés, les notes bibliographiques et l'ensemble de l'appareil d'information mis à profit avec mesure et élégance, qui totalisent près de 200 pages (grand format); le tout fusionne en une étude originale dont la valeur critique et historique, idéologique et esthétique est indubitable, marquant une de ces élaborations prestigieuses par lesquelles le distingué savant augmente toujours, depuis trois décennies, avec fermeté, tact et sagesse, sa part à l'épanouissement du théâtre, de la culture de l'ensemble de la spiritualité nationale roumaine.

Mihai Vasiliu

CONSTANTIN MĂCIUCĂ, *Motive și structuri dramatice* (Motifs et structures dramatiques), București, Edit. Eminescu, 1986, 280 p.

Après *Viziuni și forme teatrale*, œuvre de référence dans la sphère du théâtre contemporain, le nouveau volume de Constantin Măciucă qui vient de paraître, *Motive și structuri dramatice*, atteste la préoccupation constante de l'auteur pour l'étude du champ de la théorie du théâtre par l'intermédiaire d'une revitalisation directionnelle de l'esthétique de branche appliquée, du point de vue de l'originalité de certains motifs et structures dramatiques découverts dans la poésie dramatique moderne. Le volume débute par une ample étude consacrée aux motifs, aux structures et aux idées artistiques dans l'expansion du drame poétique et l'auteur enrichit le tableau des catégories dra-

matiques en ajoutant une nouvelle catégorie esthétique : *le poétique*.

Le poétique consonant avec l'imaginaire et la vision artistique sur l'univers construit dans la dramaturgie crée les prémisses d'une démarche théâtrale dans l'ouverture des recherches stylistiques qui annoncent un remarquable esthéticien, un philologue et un styliste à des préoccupations pluridisciplinaires. La motivation du champ d'investigation est fondée sur un jugement original et sur des efforts visibles dans le processus d'enrichissement de la dramaturgie de réalisations inouïes.

Les prémisses théoriques de l'incursion dramatique qui, seules, peuvent constituer un volume indépendant, sont continuées dans des micromonographies consacrées aux dramaturges Romulus Guga, Theodor Mănescu et Mircea Bradu. Les critères de la sélection tiennent également compte des raccords entre les motifs et les structures dramatiques et les expériences dramatiques valables. Le sommet de cette séquence d'histoire dramatique est constitué par le compte rendu sur l'œuvre de Romulus Guga, grâce à la supériorité du théâtre du point de vue de la problématique et de la vision et des modalités d'expression stylistique fondées dans l'allégorie et la parabole. Il faut remarquer dans la sphère des structures dramatiques novatrices les analyses de Constantin Măciucă concernant la problématique de l'histoire dans le drame de Mircea Bradu, l'idée d'hypothèse et de document issue des observations pertinentes de l'auteur sur la recherche esthétique. Par l'intermédiaire de l'art et de la technique de la recherche, la méthode du critique cultive les cercles et les modèles stylistiques fondés par Tudor Vianu.

Le volume se termine par l'étude intitulée *Contribuția repertoriului la dezvoltarea dramaturgiei și definirea momentului teatral actual* (La contribution du répertoire au développement de la dramaturgie et la définition du moment théâtral actuel), ample synthèse de théorie et d'histoire du théâtre concernant la destinée du théâtre roumain actuel.

Au-delà de la densité des idées et de leur originalité, au-delà de l'indestructible maïeutique appliquée à une recherche assidue, le volume atteste l'esprit mobile de Constantin Măciucă, la générosité et

l'exigence courageuse d'un *magister* du théâtre roumain moderne et contemporain.

Il faut remarquer le geste humaniste, culturel de l'auteur dans sa tentative d'enrichir la bibliothèque esthétique du théâtre d'une nouvelle oeuvre ; l'auteur mérite l'hommage de ceux qui, bientôt, s'attarderont sur ces pages qui ouvrent de nouveaux horizons dans la dramaturgie roumaine de l'avenir.

Ion Toboşaru

ION TOBOŞARU, *Arta teatrului contemporan. Consemnări. III* (L'art du théâtre contemporain. Notes. III), Bucureşti, Association des hommes d'art des institutions théâtrales et musicales de la République Socialiste de Roumanie, 1987, 188 p.

Dans un troisième volume de la série intitulée *Consemnări* (Notes), Ion Toboşaru continue ses gloses sur le théâtre contemporain.

Apparemment des variations sur le même thème ; au fond, nous avons affaire à un genre d'activité qui suit constamment son cours naturel. La personnalité de l'auteur se confirme toujours : elle exprime le calme, elle propage la confiance et invoque et salue des victoires. D'une part — le maître : esprit clair, réflexion systématique, formulation limpide, ligne professorale, exposé magistral, le tout doublé d'un sens sûr du discours du point de vue de la forme et du contenu. D'autre part — un ami : nature sensible, esprit incliné à découvrir la vérité et l'enchantement dans les événements de la vie, naturel généreux disposé à enrober en poésie même les faits usuels, un défenseur des hommes et de l'esprit humain. Dans le groupage proposé par l'auteur dans son livre, nous lisons : *Contours théâtrologiques* ; *Attitudes* ; *Composition post-spectacle* ; *La louange de l'acteur* ; *Soliloques* ; *Perspectives*. Ce sont des titres génériques qui nous permettent de déchiffrer suggestivement le mode de penser de l'écrivain. Ses notes flottent dans un climat éclectique ; elles ont une résonance essayistique et impressionniste. En les considérant d'une certaine distance, on dirait que l'auteur

tient à nous prévenir : il se réserve le droit de dérouler librement sa subjectivité, d'émettre des opinions strictement personnelles, de demeurer un hédoniste en matière de théâtre, de croire surtout dans les lumières et les ouvertures, d'envelopper les choses dans un vêtement d'or.

Néanmoins ! ... Nous devons reconnaître qu'au-delà de ces notes avec leur air passager et idyllique, persistent des constatations, des vérités, des jugements de durée. L'essayiste est aussi un homme d'exégèse. Il n'arbore pas formellement la toge professorale. Il est heureux, il devient éventuellement même apologétique lorsqu'il peut manifester ouvertement son admiration et son enthousiasme ; il sait également être réticent ou critique le cas échéant, mais jamais avec sévérité, amendement ou réquisitoire, bien au contraire, avec une sagesse prudente et des consolations apaisantes. Il manifeste sa confiance dans le fait théâtral contemporain ; toutefois, ce n'est pas une confiance exclusive, inconditionnée, mais une espérance circonstanciée, à des références substantielles, à des fondements et significations classiques. Il voit le phénomène théâtral dans son intégralité : depuis les justifications doctrinaires et historiques jusqu'à ses données de chantier, de conception de la mise en scène, de vision scénique, de création de l'acteur. Le guide théorique de l'amphithéâtre s'avère être, en même temps, un chroniqueur dramatique avisé. Il nous aide à comprendre qu'entre ces deux hypostases différentes il n'existe pas des distances ou des barrières infranchissables. Au contraire ! Ces hypostases peuvent être des réalités complémentaires, constituant une partie intégrante d'un processus de la connaissance, ramenant le théâtre de ses sphères abstraites dans l'enceinte de la cité ; elles constituent un devoir et, implicitement, une forme de respect et d'affection de la part de la magistrature théâtrale à l'égard des hommes qui « peuplent » la scène en lui insufflant la vie et en lui assurant sa pérennité.

Le livre de Ion Toboşaru est un ouvrage chaleureux, généreux, sthénique — un repère lumineux dans un domaine qui tant de fois peut être couvert de nuages.

Ion Zamfirescu

113

«Școala muzicală de la Putna». *Manuscrisul nr. 12/Leipzig. Anthologion* («L'École musicale de Putna». Manuscrit n° 12/Leipzig. Anthologion), Edition annotée, soignée et préfacée par Titus Moisesescu, București, Edit. Muzicală, 1985, 302 p. + annexes («Izvoare ale muzicii românești», VI, Monumenta)

A la série «Izvoare ale muzicii românești» (Sources de la musique roumaine), destinée à mettre en circulation les valeurs de l'art musical byzantin, appartient aussi le volume VI, ms. 12/Leipzig, le X^e document qui se réclame de l'École musicale de Putna. Centre humaniste d'une importance maximale dont l'existence constitue la preuve indubitable d'un noyau de culture élevée, l'Ecole de Putna se définit comme un moment de référence pour l'art musical médiéval.

La signification de l'existence d'un climat spirituel d'exception réside dans les particularités des 10 manuscrits putnéens que Titus Moisesescu rappelle dans la pertinente étude introductive qui ouvre ce volume. La présence des noms des chantres roumains comme, par exemple, ceux de Eustatie, Dometian Vlahul ou Theodosie Zotica, signataires de créations originales, à côté de ceux de certains fameux chantres byzantins comme Glykys, Koukouzeles, Kladas, etc., démontre le type de relations entre Byzance et Athos, l'équilibre entre la conservation d'une forte tradition d'origine byzantine et l'apparition de nouvelles pages créées dans l'esprit de cette tradition à des éléments qui, peu à peu, ne tarderont pas de porter le nom de roumains.

Le manuscrit de Leipzig, présenté intégralement en fac-similés, — tel qu'il résulte de la description réalisée par Titus Moisesescu — est un «anthologion» qui contient des chants de vêpres (Anixandaria), de la Liturgie (trisagion, des héruiques, des réponses, axion, chinonica, stiheraria pour les grandes fêtes), des chants anagrammés, megalinaria, un irmos et le tropar des Pâques.

Le volume qui finit par l'index analytique des chants, l'index alphabétique des auteurs et une bibliographie des ouvrages réalisés dans le domaine de la musique ancienne par des auteurs roumains, s'impose comme une apparition importante dans l'ample action de connaissance des

valeurs musicales du patrimoine de l'esprit roumain.

Hrisanta Trebici-Marin

GEORGE MANOLIU, *George Enescu poet și gânditor al viorii/Georges Enesco poète et penseur du violon **, București, Edit. Muzicală, 1986, 376 p., 37 illustrations, édition bilingue.

Dans l'exégèse enescienne, la contribution du professeur George Manoliu est des plus importantes : d'une part, par la formation de l'auteur qui a eu la chance d'être pendant plusieurs années à côté de Georges Enesco ; d'autre part, George Manoliu a le don de pénétrer dans l'essence de l'art du maître pour en mettre en valeur avec finesse, la démarche créatrice et interprétative. Une sensibilité à part, due peut-être également à l'appartenance à un espace géographique et culturel déterminant pour la cristallisation du profil spirituel roumain, permet à l'auteur du volume l'accès vers les nuances les plus cachées de la pensée enescienne qui, telle qu'elle apparaît dans le titre, ne peut être séparée de la poétique, de l'émotion authentique, qui met son empreinte sur tout ce qui porte la signature de Georges Enesco.

Les deux parties — *La carrière de concert* et *La violonistique* — parcourent, la première surtout, des itinéraires déjà explorés, mais le charme de la narration et la sagacité avec laquelle on analyse certains détails significatifs, dans le second cas, offrent de la nouveauté et de l'originalité au livre. Dans la présentation de la bibliographie enescienne George Manoliu ne se résume pas seulement à la bibliographie épuisée par la monographie *George Enescu*, parue en 1971 aux Editions de l'Académie de la R.S. de Roumanie, mais il continue l'investigation, en ajoutant de nouvelles données qui complètent l'image ample offerte par ce livre qui devient à son tour un ouvrage de référence.

La violonistique enescienne est un domaine très cher à l'auteur ; de nombreuses études qui ont porté sa signature ont abordé ce sujet, au cours des années.

* Le volum présent a remporté le Prix 1986 de l'Union des compositeurs et des musicologues.

Cette fois aussi, le style de Georges Enesco devient le principal domaine de l'analyse. Des immortelles interprétations de Jean-Sébastien Bach jusqu'à celles de ses propres œuvres naît une nouvelle attitude violonistique dans laquelle l'arsenal spécifique se charge de l'ineffable capable de créer l'état de poésie ou le dramatisme menant jusqu'au tragique, souvent évoqués par Yehudi Menuhin dans ses écrits et ses discours.

Le champ expressif de l'interprétation s'élargit par une conception novatrice sur les procédés techniques spécifiques étudiés en détail; la contribution de Georges Enesco à l'interprétation créatrice, sa propre esthétique résulte, finalement, de sa capacité géniale de conférer à des modalités techniques — expressives ayant une existence bien déterminée, d'inouïes valences issues d'une force intérieure, une nécessité d'atteindre les plus profonds états du chant.

Dans cette optique, au cas de la création enescienne pour violon, le modèle interprétatif de l'auteur s'impose de soi-même : la musique de Georges Enesco, produit d'une pensée et d'une poétique à part, ne peut être assujettie à une mode, elle vit en soi et c'est pourquoi la contribution pédagogique de George Manoliu, comme ancien guide dans l'esprit du maître, est remarquable pour l'école roumaine de violon, s'avérant être un passionnant plaidoyer d'un Roumain pour l'œuvre d'un génial compatriote.

Anisia Popescu-Deveselu

THEODOR GRIGORIU, *Muzica și nimbul poeziei* (La musique et le nimbe de la poésie), București, Edit. Muzicală, 1987, 487 p.

Simfonia cantabile (La symphonie cantabile), *Pe Argeș în sus* (En amont d'Argeș), *Vis cosmic* (Rêve cosmique), *Omagiu lui Enescu* (Hommage à Enesco), *Elegia Pontică* (Élégie pontique), *Tristia, Cânti per Europa*. La musique pour 21 films. La musique pour 15 pièces de théâtre. Beaucoup d'autres pièces symphoniques, de la musique de chambre «placent» sans aucune hésitation le nom de Theodor Grigoriu dans la constellation des valeurs musicales contemporaines. C'est une œuvre «édifiée» par l'infini tourment qu'implique la création artistique, avec le désir d'affirmer

un credo personnel, se rangeant du côté de notre grande tradition, tout en assimilant les acquis de l'art de notre siècle afin d'auréoler la musique d'un nimbe poétique.

Dans sa création, au cours des décennies, Theodor Grigoriu est toujours resté «un prisonnier des paroles», cherchant l'appui du mot sur sa voie constamment confrontée avec les réalisations de son siècle, avec les appels du passé, les réussites de ses collègues, avec toutes les lignes de force de l'époque artistique contemporaine. En pleine maturité de sa création, Theodor Grigoriu a «réuni» les mots par lesquels il a accompagné un demi-siècle de création musicale et d'existence au service de la musique. Dans un volume de presque 500 pages on peut retrouver de nombreux détails concernant chacun de ses ouvrages, mais aussi des opinions fécondes au sujet des grandes personnalités de ce siècle que le compositeur a eu la chance de connaître (de Georges Enesco et Chostakovitch, à Eliade, Jora, Khatchaturian), des pensées profondes concernant des dizaines de compositeurs et d'interprètes de nos jours (de Ionel Perlea, Sergiu Celibidache et Marcel Mihailescu jusqu'à Ion Dumitrescu, Iosif Conta, Valentin Gheorghiu, George Manoliu), des essais d'une substance profonde ou des dialogues avec des auteurs d'écrits musicaux se référant aux voies de l'art contemporain, des notes vibrantes en marge de l'œuvre de certains compositeurs qui ont passé le Styx (Glodeanu, Mangoianu), un passionnant journal de voyage (avec des arrêts à Paris, à Bayreuth, à New York) ou bien des associations d'un extrême intérêt ayant trait à la musique de film, de théâtre, ou à différents problèmes interdisciplinaires.

A première vue, en dépit de la parfaite architectonique du volume, l'«opus» littéraire de Theodor Grigoriu semblerait manquer d'unité vu que les études ont été élaborées dans des années différentes et que l'«amplitude de l'arc» des idées n'est qu'une somme de segments (tel est le cas de tout autre recueil du même type publié ces dernières années par nos créateurs dans le domaine de la musique : Ștefan Niculescu, Nicolae Brînduș).

Cependant trois qualités assurent un «lien» parfait aux pages du livre de Theodor Grigoriu, à savoir :

1) l'immense érudition du compositeur connaisseur (chaque chapitre le prouve) 115

des livres fondamentaux des anciennes et nouvelles civilisations, qui parvient à définir sa propre personnalité et à comprendre le monde en le rapportant à ces œuvres : cette ancre jetée dans la culture détermine la consistance des raisonnements, l'altitude des conceptions esthétiques, le tranchant de l'esprit critique ;

2) le talent littéraire et la foi dans la poésie : Theodor Grigoriu a toute sa vie aspiré — il le déclare lui-même — « non sans envie, à la force de suggestion et aux splendeurs de la poésie », tout en refusant l'idée du « logos » par lequel « il serait possible d'arriver à comprendre quelque chose du mystère de l'art sonore » (qui est, selon Rilke, un langage au-delà des autres langages). Le verbe du compositeur a, pourtant, tendance à la métaphore à l'expression poétique, essayant de devenir des fois plus pénétrant, des fois plus enveloppant, mais avant tout plus clair.

L'art de la parole est frappant chez Theodor Grigoriu, de même que l'art du dessin dans ses portrait musicaux et le compositeur a bien choisi le titre de cet ouvrage de confessions, d'analyses et de perspectives musicologiques ;

3) enfin, tout comme les meilleurs livres de ce genre, les pages de Theodor Grigoriu dégagent une émouvante chaleur humaine, grâce à laquelle l'auteur fait revivre les figures d'une époque en rapprochant les créateurs d'art des luttes des Roumains pour la lumière et la musique.

Le livre de Theodor Grigoriu est un « opus » complexe, séduisant qui nous attire comme une symphonie. Il est le reflet et le message d'une existence qui a vécu pour nous toute une époque.

Le compositeur a placé sur la première page de son recueil les mots de Mallarmé : « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre ».

En pleine force de création, Theodor Grigoriu a eu le temps d'« aboutir » à un livre qui est, pour tout spécialiste et tout amateur d'art, un réflecteur de la lumière que nous traversons.

Iosif Sava

OLTEEA VASILESCU, *Lanterna cu amintiri* (La lanterne aux souvenirs), București, Edit. Meridiane, 1987, 216 p.

tance. D'abord, parce que le volume rend hommage à la création de l'un des pionniers du cinématographe roumain — Jean Georgescu —, analysée dans son évolution. Ensuite parce qu'il ouvre la voie vers une nécessaire série de monographies dédiées à nos cinéastes d'hier et d'aujourd'hui.

C'est sur le même principe de la dualité que fonctionne également le titre du volume. *Lanterna cu amintiri* représente un rappel au long métrage de montage réalisé en 1963 par le metteur en scène et scénariste Jean Georgescu, qui, s'assurant le rôle d'historien de film, « crée une suite de références de l'écran de jadis ». Mais une lanterne aux souvenirs est en même temps le volume entier qui a comme principale source d'informations les longs entretiens de l'auteur avec le cinéaste. Le résultat de ces entretiens aurait pu être concrétisé dans un livre d'interviews-marathon, telle la célèbre discussion entre Hitchcock et Truffaut. La formule aurait pu être moins engageante que celle choisie par Olteea Vasilescu, qui a repris l'information après une préalable vérification et sélection et l'a insérée dans un commentaire propre. Ces commentaires se continuent souvent par des références aux caractéristiques du cinéma roumain pendant une certaine période.

L'auteur ne se propose pas d'élaborer des analyses de film compliquées, étant donné que certaines pellicules se sont perdues et ne peuvent être jugées que d'après les scénarios conservés, d'après des confessions ou des échos de presse. Elle se propose en échange une incursion dans l'univers réel et imaginaire du cinéaste, par l'évocation du monde dans lequel celui-ci a vécu et créé, des conditions de réalisation de chaque film, des avatars de l'existence du metteur en scène, tout en ajoutant des observations critiques particulièrement pertinentes.

Ainsi, dans cet itinéraire artistique on distingue clairement trois points culminants : la période française — dont le seul film conservé est *Fericița aventură* (L'heureuse aventure), 1935 — lorsque le jeune metteur en scène, armé d'une expérience très précaire, réussit à imposer son nom dans une cinématographie dans laquelle des représentants du réalisme poétique (Renoir, Carné, Duvivier) signaient leurs grandes créations ; *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse), 1942, film qui constituera un important moment de référé-

rence dans l'histoire du cinématographe roumain et en même temps un « précurseur en matière de représentations caragialiennes » ; et *Directorul nostru* (Notre directeur), 1955, « la première comédie satirique de long métrage inspirée de l'actualité immédiate » qui « a surpris par le caractère incisif et le courage des révélations ».

L'auteur accompagne toujours le tableau de la création du cinéaste par le portrait de sa personne, portrait qui dévoile des aspects particuliers du tempérament humain et artistique du metteur en scène : Jean Georgescu « le pédagogue par l'image », Jean Georgescu l'humoriste ayant comme mentor le grand Caragiale, Jean Georgescu « l'artiste à l'âme éternellement jeune »...

Cette démarche critique-historique se constitue dans une agréable lecture grâce au style accessible, à la phrase courte, au « montage » nerveux et sûr d'informations, citations et appréciations personnelles.

Équilibre, objectivité, rigueur, mais aussi implication, attachement, affection vis-à-vis de la cause du film roumain et de la destinée, qui ne fut pas toujours généreuse, de l'un de ses représentants — voici le fondement solide de ce volume qui n'est pas seulement une invitation à la lecture pour le cinéophile désireux d'ouvrages spécialisés, mais aussi une invitation à l'adresse des critiques et des historiens de film intéressés à continuer cette série.

Cristina Corciovescu

ADINA DARIAN, *Mirajul statuetei de aur* (Lemirage de la statuette d'or), București, Edit. Meridiane, 1985, 368 p. + illustrations.

L'idée de consacrer un livre au prix Oscar est par elle-même une idée d'or. L'auteur du volume en question, Adina Darian, faisant preuve d'une vision culturelle élevée, a eu l'intelligence de ne pas cantonner la saga des Oscars dans la zone fragile de l'anthologie des sujets cinématographiques et des intrigues d'alcôve des coulisses des studios — évitant de la sorte le procédé habituel de la majorité des travaux roumains et étrangers consacrés à Hollywood ; par contre, le propos de l'auteur est d'offrir aux lecteurs — à partir des films lauréats — une histoire concentrée des tendances du cinéma amé-

ricain des soixante dernières années, plus exactement depuis 1927, date de l'institution d'AMPAS — Academy of Motion Picture Arts and Sciences —.

Une étude documentaire minutieuse et approfondie dans les bibliothèques de Roumanie et des Etats-Unis, ainsi que les visites de documentation aux USA ont donné à l'auteur la chance et la possibilité de rédiger son œuvre à partir d'un vaste bagage d'information et de données qu'elle a su sélectionner et ordonner dans un esprit remarquablement rigoureux et synthétique.

L'exégèse de l'auteur est structurée sur l'idée de la signification socio-culturelle et politique des films inscrits au fil des ans au palmarès de l'Oscar ; par conséquent, le discours filmologique est doublé — passionnément et au-delà de l'analyse des mentalités dans l'art et l'industrie cinématographique — d'un discours sur l'évolution des mentalités américaines en général. Raccordant sans cesse la perspective du critique et de l'historien du film à la perspective du reporter passionné par les mutations politiques et sociales du siècle, opérant une fine dissociation entre le film en tant qu'élément du *business* et le film en tant que miroir — fidèle ou mystificateur — de l'époque, Adina Darian met habilement à la disposition du lecteur, non seulement un *digest* de l'histoire du film américain, mais aussi bine un *digest* de l'histoire des Etats-Unis d'Amérique, depuis la grande crise d'entre les deux guerres jusqu'à nos jours. Chaque nouvelle étape de l'affranchissement des cinéastes d'outre-mer de la tyrannie des producteurs et des grands studios, du conformisme d'une esthétique évansionniste ainsi que des tabous de *l'establishment* est attentivement rapportée aux mutations intervenues au sein de la société américaine, à partir du choc de la seconde guerre mondiale jusqu'à la « chasse aux sorcières » de l'époque mccarthyiste, à partir du nouveau style de l'administration de J. F. Kennedy jusqu'à la contestation dans les universités californiennes, à partir de l'écho de la guerre du Viêt-nam jusqu'à l'affaire Watergate. Quelquefois, l'histoire déroulée dans les pages du volume parallèlement à l'histoire de l'Oscar est la plus fascinante des deux. A l'échelle planétaire, la réalité dépasse la fiction.

Mirajul statuetei de aur est donc à la fois un livre sur l'histoire du film et un livre sur la sociologie du film. Le slalom

habile de l'auteur à travers les événements de l'histoire et les colosses du *star-system* est allégrement ponctué par des dialogues conduits au fil des ans avec des représentants de grande valeur de la jeune génération de réalisateurs et de producteurs indépendants, lancés au cours de la dernière décennie, de Robert Redford à Alan J. Pakula.

Couvrant une zone thématique jusqu'ici non-explorée par la filmologie roumaine, rédigé avec une grande finesse du style, *Mirajul statuetei de aur* s'adresse tant aux spécialistes (qui auront à leur disposition un instrument de travail pré-

cieux dans le palmarès complet des Prix Oscar de 1927 à 1982) qu'au grand public, par le charme d'une lecture à la fois agréable et stimulante du point de vue intellectuel.

Contribution pertinente à la bibliographie internationale du film, *Mirajul statuetei de aur* s'inscrit avec autorité parmi les travaux complexes consacrés à l'Oscar. Son parcours, passionnant pour n'importe quel lecteur, donne lieu à une incursion dans l'histoire d'un des plus puissants mythes de notre époque : le mythe d'Hollywood.

Manuela Cernat

IN MEMORIAM: MIHAI FLOREA

Profondément émus par la brutale disparition de Mihai Florea, docteur ès lettres, chercheur scientifique principal, les collègues de l'Institut d'Histoire de l'Art se séparent avec douleur de l'un des « vétérans » de la recherche théâtrologique de notre pays. Son nom est inséparable de la réalisation et de la publication de certains travaux fondamentaux spécialisés, tels que les trois volumes du *Traité d'Histoire du Théâtre Roumain*. En fait, son nom ne peut être séparé de la fondation même, sur des bases scientifiques, de l'étude du théâtre roumain d'après-guerre, il y a plus de trois décennies.

Auteur de monographies, abrégés, études, essais, collaborateur des revues de l'Institut d'Histoire de l'Art et de notre presse culturelle, Mihai Florea a allié la passion de la recherche à l'implication fervente dans le phénomène théâtral roumain, soutenant effectivement, parmi d'autres activités, le mouvement théâtral d'amateurs. Profondément dévoué à la cause de la culture nationale, il était devenu un spécialiste remarquable. Une dernière étude porte sur Manole, maître maçon, personnage central de la fameuse ballade roumaine.

Tempérament ouvert et généreux, il s'est toujours dévoué aux autres. Animateur sans pareil, il n'a jamais épargné ses forces ; sa voix et son visage étaient devenus familiers aux millions de personnes qui l'écoutaient à la radio ou le suivaient à la télévision. Extrêmement modeste, sans jamais s'arroger le statut de vedette — bien qu'au fait il l'eût sans doute obtenu — il offrait au grand public des moments de détente et de repos.

Nous, ses collègues, nous avons également exploité, avec égoïsme, ses qualités d'animateur. Personne n'oubliera la sérénité et la bonne humeur, le tact et la diplomatie dont il faisait preuve à l'Institut pour nous rendre plus douce la tâche des activités fastidieuses, l'élégance avec laquelle il nous aidait dans des moments difficiles.

Esprit solaire, semblant invulnérable au passage des années, il consommait infatigablement son énergie, sans jamais laisser à ses interlocuteurs l'impression d'un stress, malgré le rythme de son existence qui le pressait. Qui l'a pressé à ce moment funeste, à la tombée de la nuit,

aux pieds de la montagne, lorsque pour lui le temps s'immobilisait. Surgi des brumes d'une quatrième dimension du monde, un chariot fantôme accomplissait son cruel destin. Destin cruel, extrêmement cruel, pour un homme aussi aimable et tonique.

En ces moments douloureux, du suprême bilan, qui éveillent en nous l'image de Mioritza où le Soleil et la Lune assitent en témoins au mariage du héros avec la mort, l'absurdité de sa disparition prématurée laisse un vide dans nos cœurs et dans notre existence quotidienne, vide que seul saura combler le souvenir d'un homme Bon à l'âme sereine.

Manuela Cernat

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes : Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes. Les titres des reçus seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art seront remis à la rédaction, dans une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand et espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei, 77104 Bucarest, Roumanie.

REV. ROUM. HIST. ART, Série Théâtre, Musique, Cinéma,

TOME XXIV, P. 1 — 120, BUCAREST, 1987

PRINTED IN ROMANIA

—R—M—ISSN 0080—2638



I. P. Informația —c. 1528

Lei 40